© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1969
PARIS–FRANCE

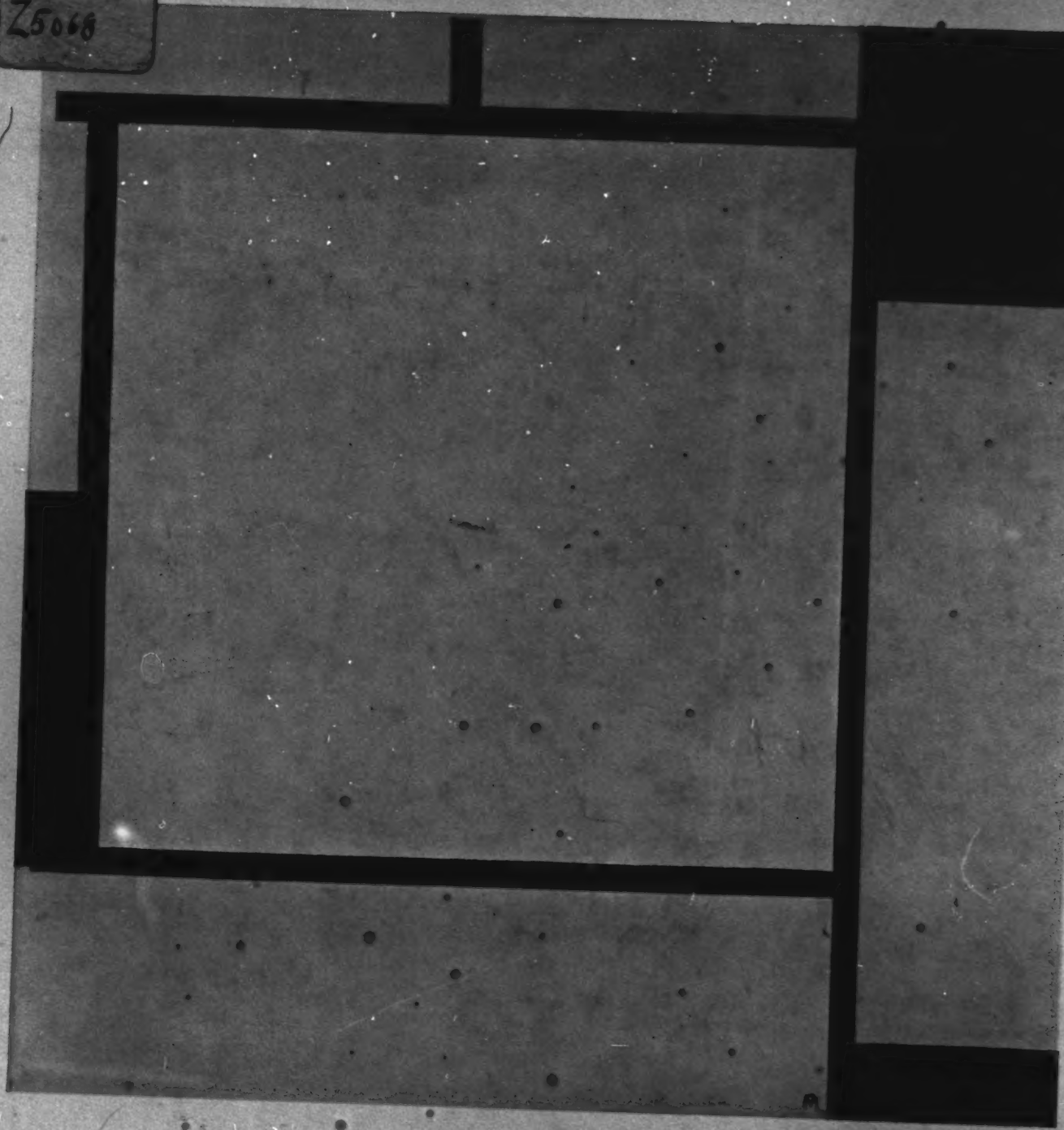
Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Z5068 O



MONDRIAN

Couverture

Mondrian: Composition 2 1922 (Solomon R. Guggenheim Museum, New York)

2 PARIS: Orangerie

Exchange: dunne

MONDRIAN

ORANGERIE DES TUILERIES

18 Janvier — 31 Mars 1969

Ministère d'Etat Affaires Culturelles

Réunion des Musées Nationaux

L5068

69.241.

COMITE D'HONNEUR

PAYS-BAS

Madame M. A. M. KLOMPÉ
Ministre de la Culture,
des Loisirs et de l'Action Soziale

Monsieur J. M. A. H. LUNS
Ministre des Affaires Etrangères

S. E. le Baron Adolph BENTINCK
Ambassadeur des Pays-Bas en France

Monsieur J. HULSKER
Directeur général des Affaires Culturelles
au Ministère de la Culture, des Loisirs et de
l'Action Soziale

Monsieur H. H. O. INSINGER
Directeur des Relations Culturelles
au Ministère des Affaires Etrangères

Monsieur Sadi de GORTER
Conseiller Culturel près
l'Ambassade des Pays-Bas en France

Monsieur V. G. M. MARIJNEN
Bourgmestre de la Ville de La Haye

Monsieur H. G. WILZEN
Echevin des Beaux-Arts de La Haye

Monsieur S. B. SLIJPER

FRANCE

Monsieur André MALRAUX
Ministre d'Etat chargé
des Affaires Culturelles

Monsieur Michel DEBRÉ
Ministre des Affaires Etrangères

S. E. Monsieur Christian JACQUIN de
MARGERIE
Ambassadeur de France aux Pays-Bas

Monsieur Pierre MOINOT
Directeur général des Arts et des Lettres
au Ministère d'Etat chargé des Affaires
Culturelles

Monsieur le Directeur général des
Relations Culturelles au Ministère des
Affaires Etrangères

Monsieur Jean CHATELAIN
Directeur des Musées de France

Monsieur Bernard ROCHER
Président du Conseil de Paris

Monsieur Maurice Doublet
Préfet de Paris

Monsieur Claude MENARD
Délégué général aux expositions

COMITE D'ORGANISATION

Jean LEYMARIE
Président.

Hélène ADHEMAR
Conservateur des Galeries du Jeu de Paume et de l'Orangerie.
Commissaire Général.

L. J. F. WIJSENBEEK
Directeur du Gemeentemuseum de la Haye.
Commissaire Général.

Michel SEUPHOR.

André BERNE-JOFFROY
Chargé de mission au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Cette exposition a été réalisée par la Réunion des Musées Nationaux avec le concours des Services techniques du Musée du Louvre.

Les organisateurs de l'exposition expriment leur gratitude aux musées, collectionneurs et personnalités pour le concours ou les prêts qu'ils ont généreusement accordé

- S. M. La Reine des Pays-Bas
- Galerie Beyeler, Bâle
- Mr. Ernst Beyeler, Bâle
- Mr. Wilhelm Hack, Cologne
- Mr. S. B. Slijper, La Haye
- Mr. et Mme John de Menil, Houston
- Mr. et Mme H. et N. Rothschild, Kitchawan
- Mme Marguerite Arp-Hagenbach, Locarno
- Mr. Philip Sandblom, Lund
- Mr. Bruce B. Dayton, Minneapolis
- Mr. Morot-Sir, New York
- Mr. J. J. Sweeney, New York
- Mr. et Mme Th. Sweeney, New York
- Mr. C. G. Bjurström, Paris
- Mr. Michel Butor, Paris
- Miss Mary Callery, Paris
- Mlle Carla Esser, Paris
- Mme Dora Vallier, Paris
- Mr. Michel Seuphor, Paris
- Dr. W. Nolen, Rotterdam
- Mr. Gérard Bonnier, Stockholm
- Pr. Max Bill, Zurich
- Pr. Alfred Roth, Zurich
- Pr. Werner Moser, Zurich

- Stedelijk Museum, Amsterdam
- Kunstmuseum, Berne
- Wallraf-Richartz-Museum, Cologne
- Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven
- Gemeentemuseum, La Haye
- Fondation Hannema-de Stuers, Heino
- Municipalité d'Hilversum
- Museum of Art, Houston
- Tate Gallery, Londres
- Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- Museum of Modern Art, New York
- Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
- Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh
- Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
- Museum des 20. Jahrhunderts, Vienne
- Kunsthaus, Zurich

Le peintre et théosophe hollandais Mondriaan, qui, en se fixant en France, décida d'écrire son nom désormais historique avec un seul a, Mondrian, a vécu à Paris de 1912 à 1914, puis de 1919 à 1938. Seuls les aléas de la guerre l'éloignent un moment de sa ville d'adoption ou le forcent à la quitter. Après une lente maturation, il découvre et affirme sa voie au sein du cubisme, en 1913. Quand il rentre à Paris, au lendemain de l'armistice, sa pensée a pris corps dans la charte centrale du mouvement hollandais *De Stijl*, parallèle au contructivisme russe. L'atelier d'ascète qu'il occupe à proximité de la gare Montparnasse devient comme un sanctuaire pour de nombreux artistes du monde entier. Il y mène sur son terrain une quête absolue par élimination de l'accidentel et dégagement de l'universel, de l'harmonie plastique réduite à son essence. La rectitude de l'angle droit dans sa tension horizontale-verticale et la pureté des trois couleurs primaires suffisent à régler dynamiquement, par la justesse des rapports, le champ visible de la toile et ses suggestions imaginaires, à établir sur la surface strictement plane de la peinture le battement rythmique permanent et les variations asymétriques que Mondrian admirait dans la danse et dans la musique de jazz.

En avril 1923, un jeune peintre et poète lui rend visite et lui voue aussitôt un culte fervent. M. Michel Seuphor relate dans sa belle préface les circonstances de sa rencontre et rappelle avec une émotion accrue la signification de l'artiste exemplaire dont il s'est fait le premier biographe et le principal exégète. Le *Tableau-poème* de 1928 témoigne de la communion d'esprit qui l'unissait alors à son héros, au demeurant si simple et si discret parmi les hommes. C'est aussi l'occasion pour lui de méditer sur les vicissitudes du destin et sur «l'équité rieuse» de l'histoire. En 1936, la soixantaine sonnée, reconnu depuis longtemps par ses pairs, Mondrian demeurait à ce point obscur et démuni dans ce Paris qu'il aimait tant, qu'il devait s'inscrire à l'indemnité de chômage pour intellectuels. La même année, vendre pour dix-huit cents francs à un collectionneur américain un de ses tableaux, encore absents des Musées de France et dont on sait aujourd'hui le prix inaccessible et la rareté, lui paraissait «une chance inespérée».

Ainsi la capitale où il créa silencieusement pendant plus de vingt ans, et qui se montra si longtemps indifférente ou réfractaire à son oeuvre, lui devait cette réparation éclatante et cette consécration officielle dans le haut lieu de l'Orangerie. Cette rétrospective est un exemple de la coopération artistique qui régne maintenant sur le plan international et de la coordination qui tend fort heureusement à s'instaurer sur le plan parisien. L'initiative tenace en revient à un représentant des Musées de la Ville de Paris, M. André Berne-Joffroy, à qui l'on doit aussi le catalogue judicieux offrant les précisions exigées du spécialiste et le

florilège critique attendu de l'amateur. Sa réalisation effective, assurée en liaison habituelle avec le service spécialisé de la Réunion des Musées Nationaux, est l'oeuvre du Conservateur au Louvre chargé des Galeries du Jeu de Paume et de l'Orangerie, Mme Hélène Adhémar, assistée de Mme Françoise Nora. C'est au nom du Comité d'organisation et aussi du Musée National d'Art Moderne, évidemment attentif à une telle manifestation, que nous exprimons ici les remerciements d'usage.

L'exposition résulte d'un accord préalable avec la Nationalgalerie de Berlin, où Mondrian vient justement d'être présenté comme symbole inaugural dans le nouveau bâtiment construit par Mies van der Rohe. Comme celle de Berlin dont elle est un peu différente, la sélection de Paris ne pouvait s'envisager sans le concours essentiel du Dr L. J. F. Wijsenbeek, Directeur du Gemeentemuseum à la Haye, et dépositaire à ce titre de la suite la plus complète du peintre. Tous les musées d'art moderne hollandais se sont associés à l'hommage parisien, et avec une générosité totale le Stedelijk Museum d'Amsterdam, qu'anime le Dr E. de Wilde. Notre reconnaissance s'adresse également à M. Sadi de Gorter, Conseiller culturel à l'Ambassade royale des Pays-Bas, qui a facilité les contacts avec les prêteurs publics et privés de son pays.

D'autres contributions décisives viennent d'Allemagne, de Suisse, de Suède — de la Grande-Bretagne et des Etats-Unis d'Amérique, les deux contrées où Mondrian se retira dans ses dernières années et où il trouva son exaltation finale. A Londres et surtout à New York, il était fasciné par le décor nouveau qui l'entourait et dans lequel il vérifiait réellement, comme un mathématicien ses calculs devant la figure des astres, les diagrammes lumineux tirés de son cerveau. Sauf quelques unes de ces ultimes symphonies urbaines qui manquaient pareillement à Berlin parce que trop fragiles à déplacer, l'Amérique a répondu largement à nos appels. Outre leurs prêts personnels, M. et Mme John de Menil ont apporté là-bas leur aide efficace avec une spontanéité dont nous leur avons infiniment de gratitude.

L'action directe et indirecte de Mondrian n'a cessé de s'exercer sur la totalité de notre environnement quotidien, depuis l'architecture et l'ameublement jusqu'au dessin industriel et à la publicité. C'est le sort des pionniers de rester solitaires en suscitant autour d'eux la vulgarisation massive et souvent infidèle de leurs idées. Mondrian visait sans doute à dépasser la peinture et à l'intégrer à la vie, mais en la portant au-delà des applications pratiques. L'unité de son parcours et le radicalisme intransigeant de sa démarche, que ses disciples les plus zélés ne pouvaient maintenir, fondent la valeur spirituelle autant qu'esthétique de son accomplissement.

Jean Leymarie

INTRODUCTION

Mondrian à l'Orangerie! Pour ceux qui l'ont connu, cela paraît un rêve. Un peu comme si l'on avait dit à Verlaine que Rimbaud serait un jour reçu au Collège de France. Mais tout arrive. La malice du destin n'irrite que les esprits jaloux qui ne savent pas que l'humour règne. Il le faut bien pourtant, car la vraie valeur n'est pas toujours où l'actualité la place. C'est pourquoi une équité rieuse se mêle parfois de nos affaires afin de vérifier les poids. Alors, subitement, la chance s'abat, avec usure, avec éclat, sur tel tenace pionnier qui fut, de son vivant, obscur et seul.

Un autre Hollandais, Vincent van Gogh, a passé lui aussi par l'Orangerie. Il était, autant que Mondrian, éloigné de toute gloire officielle.

Van Gogh avait trouvé le génie dans la communion avec la nature et dans la profonde sincérité de cette recherche. Mondrian est, en quelque sorte, son antipode. Il rencontra le génie dans le concept d'un monde nouveau, qu'il prétendait *vivre*, ici et maintenant, tel qu'il le concevait. Si opposés qu'ils fussent, ils ont été, l'un et l'autre, des êtres profondément humains et simples, des phénomènes de candeur. Ils étaient, chacun à sa manière, passionnés d'honnêteté vis-à-vis d'eux-mêmes et vis-à-vis du monde, lucides et intransigeants dans tout ce qui concerne leur démarche d'artiste, leur mission.

Dès le début des années vingt, le combat solitaire de Mondrian inspirait le respect à tous ceux qui le connaissaient. «Comment va votre saint?» me disait parfois Fernand Léger, qui savait combien je l'admirais. Mais je ne le voyais pas du tout sous ce jour-là et Mondrian lui-même aurait rejeté très loin cette qualification[1]. Il m'apparaissait plutôt comme un lutteur silencieux aux prises avec la dureté de la vie quotidienne et qui, une fois celle-ci vaincue dans l'affrontement matinal (il fallait payer le boulanger, le marchand de couleurs, faire la cuisine et le ménage), se révélait, dans son atelier hors du temps de la rue du Départ, comme un homme qui vivait dans le siècle futur et qui ne respirait à l'aise que dans cet univers totalement neuf qui sortait de son esprit, qu'il créait de ses mains.

L'anticipation est aujourd'hui très à la mode et le «Paris de l'an 2000» se construit effectivement sous nos yeux. Mais il me semble que l'anticipation de Mondrian, dans ses modestes tableaux des années vingt, des années trente, gardera toujours une avance sur les réalisations les plus audacieuses de la vie moderne, une avance à vrai dire incalculable, parce qu'elle a vaincu toute ambition, parce qu'elle ne brigue qu'à établir un *rapport* et échappe à toutes les contingences[2].

Car la conquête de l'avenir se double, ici, de la conquête de soi ou, plutôt, de l'éman-

cipation complète de l'homme de tous les moules anciens pour permettre la naissance d'un être rénové, parfaitement calme et dédramatisé, capable dorénavant d'envisager tous les problèmes comme de simples juxtapositions de faits, de dimensions.

Lorsque je considère, dans les expositions du jour, le gigantisme de certaines toiles, tant en Europe qu'en Amérique, et le peu de substance qu'elles contiennent volontairement, je me reporte malgré moi aux petits tableaux de Mondrian et à leur densité, à la tension de forces qu'ils équilibrent, à leur signification enfin, tellement plus profonde à cause de la réserve, de l'éviction de toute arrogance, du repli. Il ne s'agissait pas, pour lui, d'annexer de l'espace. Cet impérialisme spatial est justement à l'opposé de son esprit. Mondrian, d'ailleurs, se méfiait du concept d'espace. Et si, à la fin de sa vie, à New York, il a dit «all is space», c'était une dérobade. J'aimerais, ici, rappeler à certains, que le mot *vlak-verdeling*, si cher au peintre, ne se traduit pas par «organisation de l'espace»[3], mais bien par *division* (ou partage) *de la surface plane*, ce qui est très différent.

Het vlak, le plan, doit suffire au peintre pour dire tout ce qu'il aura à dire, sans la moindre velléité de s'en évader par quelque illusion d'espace, épousant au contraire cette volontaire pauvreté comme le plus grand bienfait, comme la plus belle alliance de l'esprit. Toute littérature allait dorénavant se réduire à un axiome, toute philosophie à un bref apophtegme.

Comme la totalité des figures du monde peut très bien se résumer dans le dualisme de l'horizontale et de la verticale — ou de l'interaction du principe féminin et du principe masculin — de même l'énoncé plastique le plus clair de ce signe peut se faire au moyen de deux lignes qui se croisent et se compensent, sur un plan sans ombre. Telle est la substance originelle de l'ascétisme néo-plastique, d'après les propres notations du peintre dans ses carnets d'esquisses[4].

En ajoutant la couleur à ces données très élémentaires, mais seulement dans son état le plus pur, à l'exclusion de tout lyrisme, de toute description, un facteur dynamique se joignait à la simple affirmation.

Comment Mondrian en était-il arrivé à formuler, dans une image aussi réduite, à la fois sa vision de l'avenir du monde et sa conception d'un point de perfection plastique immédiat? Peut-être n'est-ce pas autre chose qu'une manifestation de plus de ce dualisme qui le hantait. La projection finaliste du rêve d'avenir et la fixité abrupte de la saisie totale dans le moment présent, ces deux réalités se fondent, chez lui, en une seule et se reflètent, encore une fois, dans le rythme horizontal et vertical des oeuvres[5].

Pour atteindre à ce stade de décantation de l'image plastique, le chemin a été long. Et c'est bien cette longueur du chemin qui fait que le récit est à nul autre pareil. Peut-être même est-il permis d'affirmer que le parcours en soi donne sa véritable signification au but atteint. Celui qui vient de loin n'a pas la même démarche que celui qui a d'emblée l'objectif à la portée de la main — ni la même qualité d'amour. Voilà pourquoi, sans doute, les toiles néo-plastiques de Mondrian demeurent incomparables, quelque nombreux soient ses disciples dans le monde. On cherchera, dans les années qui suivent l'annonce du néo-plasticisme, d'y ajouter le relief, la ligne légèrement oblique, de remplacer les couleurs primaires par les complémentaires, de mettre le tout en mouvement au moyen de moteurs... ce ne sont que déformations, malformations, altérations de la règle néo-plastique originelle, qui garde pour elle la force de sa pauvreté[4].

Après des études complètes à l'Ecole des beaux-arts d'Amsterdam, où il est un élève très bien noté, il se débarrasse peu à peu de l'académisme pour se lancer passionnément dans la peinture en plein air, passant par toutes les «écoles» qui ont illustré le XIXème siècle pour aboutir, vers 1906, à une peinture de paysage à la fois expressionniste et fauve qui porte son cachet particulier.

En Zélande, à partir de 1908, surtout par le contact avec le peintre Toorop, il expérimente le divisionnisme et nous voyons naître quelques petits tableaux exquis dans cette discipline. Mais bientôt ce sera le cubisme qui exercera sur lui une attraction irrésistible. On assiste alors à la transformation progressive des toiles, jusqu'à l'abstraction complète de celles de 1913. Dans ces dernières oeuvres la sensibilité et la structure forgent une unité qui, à mon sens, demeure exemplaire à jamais et apparente les toiles à des symphonies musicales. Les plus caractéristiques de la série se trouvent actuellement au Solomon R. Guggenheim Museum de New York, au Stedelijk Museum d'Amsterdam et au Musée Kröller-Müller d'Otterlo.

Il est intéressant de noter ici que les toiles dont je viens de parler n'avaient plus aucune signification au yeux de Mondrian dès la fin de la première guerre mondiale. Il les négligeait, il les abandonnait même. En 1923, lorsque je fis sa connaissance, il me présentait les photographies de ses dessins de 1914, appelés plus tard *plus et moins*, comme les débuts réels de son art. Ce qu'il avait fait avant cela était encore de la peinture selon l'ancienne

conception, pleine d'éléments tragiques, disait-il, et qui, de ce fait, ne méritait aucune considération.

Il n'en demeure pas moins que les toiles chaînons de 1913 sont dignes de la plus grande attention. Mûries dans le contexte du siècle, elles ont pris place, peu à peu et malgré le déni de leur auteur, parmi les plus belles oeuvres que la peinture ait produites depuis le cubisme.

Mais la vie, pour Mondrian, avait continué et il fallait obéir à la dictée des faits. La pensée évoluant en même temps que l'oeuvre, en quelque sorte nouée dans l'oeuvre même, on peut conclure que l'homme de 1923 n'était plus celui de 1913.

Les faits? Trois rencontres. La première est celle d'un livre: *Het nieuwe werelbeeld* (La nouvelle image du monde) du théosophe Schoenmaekers, dont il adoptera la terminologie. La seconde est celle du peintre Bart van der Leck, avec lequel il aura des discussions passionnées sur l'art nouveau et sur la technique de la peinture en aplats. Enfin la troisième rencontre, et non la moins riche de conséquences, est celle de Théo van Doesburg, qui lui témoigne une exaltante admiration.

Tout cela se passe au cours de la même année 1916. Alors les idées qu'il remuait depuis cinq ans et qui l'avaient mené à l'art abstrait dès 1913, se cristallisèrent subitement et la nouvelle plastique ou plastique pure voyait le jour. Quelques mois plus tard, par l'action enthousiaste et obstinée de van Doesburg, *De Stijl* était lancé (octobre 1917). On sait quelle en fut l'influence sur notre environnement. Chaque jour un peu plus, nous vivons *dans* les idées du Stijl dont Mondrian était l'âme, van Doesburg le fougueux propagandiste.

Revenu à Paris en 1919, il allait au devant de moments très difficiles. La peinture, malgré tout, continuerait sa lente évolution sans jamais dévier de la voie néo-plastique définie en 1917, appliquée en fait depuis 1914.

Mondrian était très attaché à Paris. Au point de donner une interprétation positive à tout ce qui était parisien: la mode des femmes était toujours «quand même un pas en avant», la noirceur des façades le fascinait, il voyait dans le métro un grand facteur de civilisation. Les efforts de ses amis hollandais pour le faire venir à Amsterdam à l'occasion de son cinquantième anniversaire (1922) et d'une exposition rétrospective de ses oeuvres, demeurèrent vains. Paris, malgré l'impécuniosité dans laquelle il se débattait chaque jour, était pour lui le lieu géométrique de tout ce qu'il y avait de bien dans le monde, et il valait mieux ne jamais le quitter. On éprouvait même quelque difficulté de le décider à se rendre

dans la banlieue parisienne chez des amis dévoués qui le recevaient royalement. Lorsque ces mêmes amis lui offrirent, en 1932, un séjour prolongé dans leur villa de la Côte d'Azur, il refusa poliment. Il aurait pu s'y reposer un peu, soigner sa vilaine bronchite, mais des vacances de luxe ne lui disaient rien qui vaille. Il tenait plus à Paris qu'à la santé. Mais Paris, cela voulait dire également la dernière toile en cours[7] et cet unique tableau de sa vie entière, auquel aucune touche ne devait être laissée à l'aventure. Vacances et Côte d'Azur auraient été des désertions coupables.

Ainsi tout était déterminé par l'oeuvre à faire; tout, absolument tout devait rester subordonné à l'appel du prochain tableau. Et cela, quelle que fût par ailleurs la précarité des moyens, l'hostilité des circonstances. Personne n'a mieux su que Mondrian qu'il faut se hâter avec lenteur, mais aussi qu'il ne faut point démordre. Qu'importe qu'il faille serrer la ceinture si l'on sait bien serrer les dents!

Cette volonté, cette farouche ténacité allaient de pair avec une nature très vulnérable, une mentalité toute tissue de scrupules, de sentiments délicats. L'homme n'en était que plus attachant. A cause de sa fragilité même il était apte à sentir la moindre approche bienveillante et il savait répondre aux gestes désintéressés avec cette spontanéité et cette immense générosité qui sont particulières aux démunis.

La vie était sévère pour lui, c'est pourquoi il demeurait accessible à la pitié. Le cynisme des enfants gâtés lui était totalement inconnu. Chaque jour aux prises avec l'économie, il connaissait la valeur du temps et n'acceptait aucun travail gratuit. Pour peu de chose il donnait un tableau, ne se doutant évidemment pas du prix qu'il payait.

La simplicité de l'accueil, le détachement de la conversation, l'intérêt qu'il savait porter aux autres, tout cela était d'un grand seigneur. J'ai senti, dès la première visite que je lui fis, l'homme qui avait conquis la plus grande simplicité, le dépassement du jugement et du discours, le *fortior me*. Un je ne sais quoi qui échappait au temps et à l'espace. Oui, une présence d'absolu émanait de Mondrian. Mais aussi la présence d'un homme qui épouse son époque et qui la devance vers l'avenir qu'il sent en elle, qu'il sait qu'elle porte en elle. Ces deux consciences étaient fondues et lui dictaient cet ordre horizontal-vertical qui exprimait si bien son aristocratique personnalité en même temps qu'un dépassement de tout en rien.

Je ne me rappelle pas avoir jamais vu traîner un journal ou une revue d'art dans l'atelier de Mondrian. Même ceux dans lesquels on parlait de lui n'y restaient guère. Nulle littérature.

Seule devait être présente l'icône en cours d'exécution. Un disque de jazz servait de divertissement.

Pendant quinze ans, de 1921 à 1936, il a occupé, au 26 de la rue du Départ, à côté de la gare du Montparnasse, cet atelier sanctuaire qui impressionnait profondément les visiteurs et qui se transformait lentement au gré de la peinture elle-même. On y venait de partout. Mais je pense que nulle visite ne revêtit jamais l'importance de celle de Miss Katherine Dreier, au printemps 1926. Cette intrépide Américaine lui acheta un grand tableau en noir et blanc et paya cash[8]. C'est par elle que Mondrian fut introduit aux Etats-Unis et que son oeuvre, en participant aux expositions circulantes de la Société Anonyme, a été connue dans toutes les grandes villes de ce vaste pays.

Dans le catalogue de l'exposition du Musée de Brooklyn (septembre 1926), Miss Dreier a écrit ceci qui mérite bien d'être épinglé: «La Hollande a produit trois grands peintres qui, tout en étant une expression logique de leur pays, se sont élevés au-dessus de lui par la vigueur de leur personnalité. Le premier était Rembrandt, le second fut van Gogh, le troisième est Mondrian. Lorsqu'on compare Rembrandt avec les hommes de son époque, des hommes aussi grands que Frans Hals, on se rend compte de la forte personnalité du peintre. Ainsi van Gogh ressort en fort contraste avec Mauve, Israëls et les excellents peintres de son temps. Et, de nouveau, le même contraste se trouve avec Mondrian qui, par un lent et sûr développement, a su s'élever d'une expression fortement individualiste vers une grande clarté. Nulle part n'a été atteinte une clarification comparable à celle des peintures de Mondrian.»

En 1929, j'étais locataire d'un petit appartement à Vanves. Mondrian venait le dimanche. Il retrouvait chez moi Vantongerloo, Torrès-Garcia, Russolo et deux ou trois autres habitués. Parfois Arp et Sophie Taeuber. C'est là, de ces rencontres, qu'est née l'idée de fonder le groupe Cercle et Carré. Il ne m'appartient pas d'en raconter ici l'histoire[9]. Mondrian, sans qu'il l'eût voulu le moins du monde, en devint très vite le personnage central, en quelque sorte l'aimant. Il écrivit un important article pour le numéro deux de la revue du groupe[10]. Ce mouvement, qui fut de brève durée, a été un grand espoir pour quelques artistes d'avant-

garde de ce temps. Et c'est resté, effectivement, un grand moment, le commencement de beaucoup de choses.

Pour quelques esprits d'élite d'Europe et d'Amérique, l'atelier de la rue du Départ était devenu, à cette époque, une Ka'ba en l'espèce. Les pèlerins s'appellent Moholy-Nagy, Gropius, Baumeister, Ida Bienert, la danseuse Palucca, Freundlich, Alfred Roth, Jozef Peeters, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Adolf Loos, Calder, Ben Nicholson, Jean Gorin, Harry Holtzman, Gabo, El Lissitzky, Siegfried Giedion, Marinetti, Prampolini, Vordemberge-Gildewart, Stazewski et les vieux amis de Hollande: Slijper, Oud, van den Briel, van Domselaer. En 1936, pourtant, Mondrian dût quitter les lieux: la maison était vouée à la démolition.

Il s'habitua mal dans le nouvel atelier, boulevard Raspail. Même à New York où l'espace ne lui manquait pas, il ne réussit pas à reconstituer le climat si particulier de la rue du Départ, malgré ses efforts pour imprimer son style aux lieux. Mais la ville de New York, dont il aimait le rythme et les lumières, le dédommageait largement. C'était elle son véritable asile et l'amplification vivante de ses idées[11].

Alors son oeuvre fait une mue nouvelle et tardive. Il peint les *boogie-woogie*, qui se signalent par l'absence totale du noir et l'ouverture à une sorte de lyrisme inattendu, qui ne cesse toutefois de demeurer fidèle à la règle néo-plastique.

Quant il mourut — il y a juste vingt-cinq ans de cela — beaucoup d'amis se déclarèrent dont il n'avait jamais su l'existence. Le jour des obsèques, ce fut une véritable foule[12]. Toute la presse de New York parla du «plus grand peintre hollandais de ce temps» qui venait de disparaître.

Quelques semaines plus tard, les tableaux valaient déjà vingt fois le prix que Mondrian en recevait. Mais alors nous entrons dans un tout autre domaine et qui n'a plus grand-chose à voir avec la plastique pure ni avec la personne morale, si émouvante, du peintre. Celle-ci, dorénavant, s'estompe loin, de plus en plus loin derrière les catégories sordides d'un monde peu apte à comprendre la noblesse des idées.

L'oeuvre cependant garde ses vertus propres, autant éthiques qu'esthétiques. Je pense qu'elles ne manqueront jamais d'agir sur les esprits ouverts, de communiquer leur bénéfique sérénité aux rétines sensibles — selon la grâce des conjonctures et des climats.

Les grandes conquêtes de l'esprit ont besoin de beaucoup de temps. Sans doute parce qu'elles ont tout le temps pour elles. On commence seulement à saisir la pensée de Hegel.

A-t-on déjà compris Spinoza? Avec Platon, on n'en finit pas. Et Tchouang Tzeu? Encore trop tôt!

Il y a eu, en Hollande même, de sourdes ententes pour essayer de donner la préséance à van Doesburg. Encore maintenant, certaines biographies de Mondrian en souffrent, les dates essentielles étant faussées[13].

A Paris également, les obstacles ont été longtemps efficaces. Certaines de ces oppositions ont eu des résultats catastrophiques pour les collections de l'État.

Aujourd'hui, après tant d'occasions manquées, toute contestation à l'égard du peintre a cessé. Il n'y a plus le moindre brouillard dans le ciel parisien et le soleil est au zénith.

Mondrian à l'Orangerie! Nul n'aurait pu imaginer plus belle revanche que celle qu'il nous est donné de voir. Cette consécration dans le plus haut lieu voué à l'art de son enceinte, Paris la lui devait. Pour les vingt-deux années que le peintre y a vécu, pour les tableaux qu'il y a peints avant la guerre de 1914, puis entre les deux guerres, oeuvres majeures de l'art de ce siècle, à présent disséminées dans les plus grands Musées du monde.

Michel Seuphor

NOTES

[1] L'homme parfait, pour Mondrian, était « l'unité dieu-démon, donc ni l'un ni l'autre ».

[2] Il considérait ses tableaux comme « des plaques à développer » (dans une lettre à Seuphor).

[3] Voir, en particulier, la couverture de l'exposition Mondrian à la galerie Denise René, en 1957.

[4] Voir Seuphor: *Le Style et le Cri* (éd. du Seuil, 1965) p. 210; *La peinture abstraite, sa genèse, son expansion* (éd. Flammarion, 1962) p. 37; *Piet Mondrian, sa vie, son oeuvre* (Flammarion 1956) p. 117.

[5] « Dans la réalité vitale de l'abstrait, l'homme nouveau a dépassé les sentiments de nostalgie, de joie, de ravissement, de douleur, d'horreur... Par l'émotion constante du beau, ces sensations se sont épurées et approfondies. L'homme atteint alors une vision beaucoup plus profonde de la réalité sensible. Les choses ne sont belles et laides que dans *le temps et l'espace*. La vision de l'homme nouveau, s'étant libérée de ces deux facteurs, tout s'unifie dans l'unique beauté. » (Mondrian, *le Néo-plasticisme*, Paris 1920).

[6] Dès 1921, un clairvoyant critique allemand a pu écrire: «Piet Mondrian est l'authentique éclaireur de ce groupe *(De Stijl)*. Là où Picasso commença à hésiter, en 1913, et se sentit prêt à des concessions, Mondrian tint bon, avec une sévérité renforcée, pour la réalisation sans faille des nouvelles possibilités de style, et il les accomplit au point que les ultimes conséquences furent tirées du postulat. Chez lui, les derniers voiles sensoriels, qui enveloppent l'expression purement spirituelle de la forme, sont supprimés. Mais, tout comme Picasso, il ne peut éviter, lui non plus, que ses toiles, par leur caractère d'authenticité même, demeurent inféodées au domaine de la confession individuelle. La suppression du moi est, ici, une question personnelle dont le peintre assume le danger à cause de la mission qui lui est impartie, mais cela se rattache aux nostalgies et aux besoins qui sont communs à tous les mystiques.» (F.M. Huebner, *Die Neue Malerei in Holland*, Leipzig 1921).

[7] Dans une lettre à van den Briel, datée de mars 1926, il dit: «Mes toiles sont maintenant meilleures et c'est le principal. J'y travaille plus longtemps. En vérité on ne saurait y travailler trop longtemps.«

[8] Il s'agit du tableau dans le carreau *Peinture I* (1926) ne comportant que quatre lignes noires d'épaisseur variée. L'oeuvre se trouve au Musée d'Art Moderne de New York.

[9] Voir Seuphor: *Le Style et le Cri*, chapitre VI.

[10] «L'art réaliste et l'art superréaliste», dans *Cercle et Carré* n° 2, 15 avril 1930.

[11] Il est plaisant de voir, à Paris même, se construire un ensemble d'urbanisme moderne, tel que Mondrian aurait pu le rêver, et cela justement autour de l'emplacement de l'atelier qu'il habitait, rue du Départ. L'immeuble le plus haut de la capitale marquera, dans peu d'années, à dix mètres près, l'endroit où il a peint quelques-uns de ses tableaux les plus célèbres. Cette *Tour Montparnasse* prendra pour certains la signification d'un monument à Mondrian.

[12] Fritz Glarner, qui était présent, m'assure qu'il y avait deux cents personnes. Max Ernst, Marcel Duchamp, Chagall, Fernand Léger, Lipschitz, Archipenko, Calder, José-Louis Sert, Moholy-Nagy se trouvaient dans l'assistance. Un discours fut prononcé par Alfred Barr, alors directeur du Musée d'Art Moderne de New York.

[13] Dans *Mondrian und De Stijl* de Hans Jaffé (DuMont Schauberg 1968) on peut lire que les premières oeuvres abstraites de Mondrian ont été peintes en 1917. Il suffit de feuilleter le présent catalogue pour corriger cette singulière erreur. Dans le numéro de la revue *De Stijl* de décembre 1922, van Doesburg déclare lui-même que «Piet Mondrian est parvenu le premier, autour de 1913, à la réalisation de la nouvelle plastique en peinture» et il salue en lui, au nom du groupe, «le père de la nouvelle plastique». Van Doesburg savait l'histoire et ne la maculait pas.

BIOGRAPHIE

1872 Pieter Cornelis Mondriaan est né le 7 mars à Amersfoort, petite ville du centre de la Hollande, fils d'une famille de protestants calvinistes. Son père est directeur d'école (Hoofdonderwijzer).
Plus tard, en venant à Paris, il écrira son nom avec un seul *a*.

avril 1880 La famille s'établit à Winterswijk, non loin de la frontière allemande. Le père dessine très bien et donne les premières leçons à son fils. Un peu plus tard, vers 1885, Piet recevra des conseils de son oncle Frits Mondriaan (1853–1932) qui est peintre professionnel établi à La Haye et vient parfois en visite à Winterswijk. Les premières oeuvres connues, des dessins de paysages, sont datées 1888.

octobre 1889 Mondrian obtient le diplôme pour l'enseignement du dessin et il enseigne à l'école de Winterswijk.

1892 Nouveau diplôme pour l'enseignement du dessin dans les écoles supérieures. Mais il décide d'être peintre et avec l'aide de personnes étrangères à sa famille il réussit à se faire inscrire à l'Académie des beaux-arts d'Amsterdam, dont il suivra les cours pendant cinq ans. La direction de l'Académie est très satisfaite de cet élève qui, par ailleurs, subvient à ses besoins en donnant lui-même des leçons, en peignant des portraits en faisant des copies dans les musées.

1897 Il habite à Watergraafsmeer, près d'Amsterdam, et se met à peindre dans les polders. Cette même année, il participe pour la première fois à une exposition. Il s'agit du groupe Arti et Amicitiae, dont il est membre depuis 1894.

1898 Il participe à une exposition de la Gilde de Saint Luc. Vers la même époque il fait un court séjour en Angleterre, dans les Cornouailles, sur l'invitation d'une de ses élèves, Miss Crab, elle-même professeur d'anglais à Amsterdam.

1901 Voyage en Espagne avec le peintre Simon Maris. Mais le pays l'intéresse peu et il revient presque aussitôt.

1900–1903 Nombreux paysages des environs d'Amsterdam. La technique s'assouplit.

août 1903 Première visite au Brabant hollandais où il trouve son ami van den Briel. Très impressionné par le pays, par la vie des paysans catholiques, il décide de venir y travailler. Toute l'année 1904 et les premiers mois de 1905, il est à Uden, dans le Brabant, et trouve un grand enrichissement dans cette vie retirée, loin des centres de culture.

1905 Retour à Amsterdam. Il a un atelier au-dessus de la Gilde de Saint Luc, place Rembrandt. Il reprend les motifs des environs d'Amsterdam (série des *Fermes à Duivendrecht).* Pour vivre, il fait des portraits, des copies de maîtres, des dessins biologiques et il donne des leçons.

1906 Il fait des excursions avec le peintre Hulshoff.

1907 Il séjourne longuement à Oele, petit village de la province d'Overijssel, avec Hulshoff. A Amsterdam, dans une grande exposition collective, il voit des oeuvres fauves de van Dongen et de Sluyters, revenu de Paris. L'influence de van Gogh devient sensible dans certaines oeuvres.

1908 En partie sous l'influence du peintre Toorop, il peint à couleurs vives et emploie la technique divisionniste. Premier séjour à Domburg, sur l'île de Walcheren, en septembre.

janvier 1909 Il expose au Stedelijk Museum d'Amsterdam avec Jan Sluyters et Cornelis Spoor. Le grand écrivain hollandais Frederik van Eeden commente cette exposition dans une revue et démolit totalement l'envoi de Mondrian, « peintre maladif, dégénéré . . . tête en délire » etc.

1909 A partir du mois de juin il est de nouveau à Domburg et il y restera, semble-t-il, jusqu'au début de 1910. Contacts vivants avec plusieurs peintres qui viennent travailler dans le même endroit. Il peint les premières *tours de Westkapelle,* les *dunes* aux diverses techniques. La palette est devenue très lumineuse. Première série de variations sur le motif de l'arbre.

1910 De nouveau à Domburg du mois d'août à la fin d'octobre. A travers la couleur lumineuse il cherche la stylisation de la forme *(grande dune,* triptyque *Evolution, Composition avec des personnages* de 1909). La raideur des lignes est

sans doute le premier signe de l'influence du cubisme. Il est cofondateur du Cercle d'Art Moderne (Moderne Kunst Kring) avec Toorop, Jan Sluyters et Conrad Kickert.

1911 Il participe pour la première fois au Salon des Indépendants de Paris. En octobre et novembre il est présent, avec des toiles stylisées, à la première exposition du Cercle d'Art Moderne, au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Des oeuvres de Cézanne, Picasso, Braque, Dufy, Herbin, Odilon Redon, Vlaminck, Derain, Le Fauconnier, figurent dans cette exposition. A la fin de l'année, il décide d'aller à Paris. En chemin, entre Noël et le Jour de l'an, il rend visite à van den Briel, qui se trouve dans le Brabant. On peut supposer qu'il est arrivé à Paris vers le 1er janvier 1912.

1912 Son adresse à Paris est d'abord 33 avenue du Maine, puis, à partir du mois de mai, 26 rue du Départ, où Conrad Kickert lui prête son atelier. Poursuite des variations sur le motif de l'arbre. Parallèlement, il continue l'étude de la stylisation des motifs, de plus en plus sous le charme de l'oeuvre des grands cubistes. Mais il va plus loin qu'eux dans le sens de la dématérialisation de l'objet et aboutit, dès cette année, à l'abstraction. Il participe tous les ans au Salon des Indépendants (1911, 1912, 1913, 1914). Il travaille dans un isolement quasi complet et refuse de rencontrer Picasso, qu'il admire pourtant sans réserve. A la seconde exposition du Cercle d'Art Moderne, à Amsterdam, octobre–novembre 1912, il envoie huit oeuvres, parmi lesquelles le très beau tableau *arbres en fleur* qui est reproduit dans le présent catalogue (autre image en couleur page 115 de la grande monographie publiée par Flammarion).

1913 Si le peintre part encore du motif naturel (arbre, façade, échafaudage) l'aboutissement n'est plus qu'une organisation de lignes et de couleurs dans laquelle la position horizontale-verticale domine très nettement. A la troisième exposition du Cercle d'Art Moderne, en novembre, il participe avec la *Composition dans l'ovale (arbres)*, actuellement au Stedelijk Museum d'Amsterdam, le *Tableau I*, actuellement au Musée Kröller-Müller, et la *Composition 7*, actuellement au Solomon R. Guggenheim Museum de New York. Il participe également au premier Herbstsalon organisé par Herwarth Walden, à Berlin.

Juillet 1914 Appelé au chevet de son père, malade à Arnhem, la déclaration de guerre l'empêche de retourner à Paris. Il restera en Hollande jusqu'à ce que les trains roulent de nouveau entre Paris et Amsterdam.

1914–1919 Il séjourne à Amsterdam, Laren, Blaricum, Scheveningen et passe chaque année au moins deux mois à Domburg où il retrouve de très fidèles amis. A Laren, il partage un logis avec le compositeur Jacob van Domselaer, qui lui avait rendu visite à Paris et dont les compositions musicales s'inspirent des thèmes plastiques horizontaux-verticaux du peintre. A Domburg, en 1914, sont réalisés les grands dessins de la mer, réduite au signe + et — (plus-minus), continuant le thème des arbres et des façades de l'époque parisienne qui avaient abouti à la même synthèse.

1915 Il expose dans des groupes à Rotterdam, à Groningen et au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Dans cette dernière exposition il montre un grand dessin plus-minus (actuellement au Musée Kröller-Müller) qui suscite l'enthousiasme de Théo van Doesburg dans un article de revue.
Pour vivre, il doit faire des copies de maîtres anciens au Rijksmuseum, ce qui lui prend beaucoup de temps.

1916 Année cruciale pour Mondrian. Il entre en contact avec van Doesburg qui se propose de fonder *De Stijl*.
A Laren, il a de longues discussions techniques avec Bart van der Leck. En même temps, la lecture des livres de Schoenmaekers lui apporte une justification nouvelle des idées qu'il s'efforce de formuler depuis le séjour à Paris.

1917 La grande composition en bâtonnets, point terminal de toute la série des *plus-minus*, est réalisée (elle se trouve au Musée Kröller-Müller). Puis commencent les compositions de rectangles de couleur en aplats. Le premier numéro de la revue *De Stijl* paraît en octobre. Le groupe se compose, outre Mondrian et van Doesburg, du peintre Huszar, des architectes Oud, Wils et van 't Hoff, du poète Anthony Kok. Un peu plus tard viendront s'y joindre l'architecte Rietveld et le peintre et sculpteur Vantongerloo. Le peintre van der

Leck, en désaccord avec van Doesburg, quitte le groupe dès la sortie du premier numéro.
Les articles de Mondrian, publiés de 1917 à 1922, vont constituer l'élément doctrinaire fondamental de la revue.

1918 Il continue la série des rectangles de couleur juxtaposés.

1919 Naissance des premiers tableaux en forme de carreau que le peintre appellera toujours «losangiques» (carré présenté sur la pointe).
Retour à Paris en juillet (?). Il habite d'abord l'ancien atelier, rue du Départ, où il retrouve, heureusement intactes, toutes les toiles peintes de 1912 à 1914; mais il doit bientôt le quitter pour céder la place à Kickert. Pendant près de deux ans il habitera, 5 rue de Coulmiers, un rez-de-chaussée le long de la voie ferrée de la Petite-Ceinture. En 1921, il pourra réintégrer l'ancien domicile pour ne plus le quitter jusqu'en 1936.
Il commence, dans *De Stijl*, la publication du grand dialogue «réalité naturelle et réalité abstraite» qui se poursuivra dans onze numéros (1919–1920).

1920 Il publie, chez Léonce Rosenberg (galerie de l'Effort Moderne), une brochure de 14 pages, *le Néo-plasticisme*, qu'il dédie «aux hommes futurs».
Il prend part à des expositions de groupe à Amsterdam et à La Haye, ainsi qu'à une exposition d'art hollandais moderne à Brighton, Angleterre.

septembre 1921 Visite du peintre belge Jozef Peeters qui tentera ensuite une dérivation personnelle du néo-plasticisme qu'il appellera un «art de communauté» (gemeenschapskunst).

1922 Séjour prolongé de Georges Vantongerloo (domicilié à Menton) qui aide Mondrian à repeindre son atelier. Participation chez Léonce Rosenberg, rue de la Baume, à l'exposition «du cubisme à une renaissance plastique». A l'occasion de son cinquantième anniversaire le Cercle d'art hollandais (hollandse kunstenaarskring) réalise une rétrospective de l'oeuvre de Mondrian au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Il y a cinquante-sept oeuvres dont trente-six proviennent de la collection Slijper. Deux compositions néoplastiques de 1921

sont à vendre au prix de 1000 francs chacune, deux autres tableaux abstraits coûtent 800 francs.

avril 1923 Premières visites de Michel Seuphor, qui deviendra plus tard le premier biographe de Mondrian.
Exposition du groupe *De Stijl* chez Léonce Rosenberg en novembre. Le résultat de cette exposition est décevant. Pour subvenir à ses besoins, Mondrian sera obligé, de temps à autre, de peindre secrètement une fleur, ayant des débouchés en Hollande pour ce genre de production (les fleurs lui sont payées entre 25 et 40 florins).

1924 Mondrian publie ses derniers articles dans *De Stijl*, dont il se retire pour désaccord avec les nouvelles théories *(élémentarisme)* de Théo van Doesburg.
Il participe avec deux oeuvres à l'exposition de la Société «Förderung moderner Kunst», à Vienne.
Dans une série de tableaux abstraits qu'il appelle «Compositions murales», Fernand Léger montre nettement l'influence des principes néoplastiques. Deux de ces tableaux participeront «en vedettes» à l'exposition Cercle et Carré, en 1930.

1925 Il expose à Dresde, à Rotterdam et participe à plusieurs expositions de groupe à Paris.
La brochure de 1920 et quelques autres de ses écrits paraissent dans la collection des livres du Bauhaus sous le titre *Neue Gestaltung*.
Quelques-uns des plus beaux tableaux dans le carreau *(losangiques)* sont réalisés cette année.
En novembre, il participe avec deux oeuvres à l'exposition «l'art d'aujourd'hui» qui se tient au Syndicat des Antiquaires, rue de la Ville-l'Evêque, à Paris (cette exposition veut en même temps protester contre l'exclusion des artistes du Stijl de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs).

1926 Première visite de Miss Katherine Dreier à l'atelier de la rue du Départ. Elle achète une oeuvre importante (actuellement au Museum of Modern Art de New York) qui participe en septembre à la grande exposition «Modern Art» au Brooklyn Museum.

Construction d'une petite maquette avec trois décors amovibles pour *l'Ephémère est éternel,* pièce de théâtre de Seuphor, écrite à Rome la même année. La première représentation, avec les trois décors de Mondrian, a eu lieu à Milan par le groupe expérimental *Il Parametro,* en mai et juin 1968.

1927 Deux oeuvres néoplastiques de Mondrian sont présentées dans le «cabinet des abstraits» conçu par El Lissitzky dans le cadre du Landesmuseum de Hanovre (Kestner Gesellschaft). Cette réalisation unique en son genre a été détruite par les nazis en 1936.

Depuis des années, Seuphor voyait, à côté de la porte d'entrée, sur un guéridon, un vase rond avec une fleur artificielle, une tulipe blanche, dont les feuilles avaient été peintes en blanc. Mondrian lui explique un jour que cela représente, pour lui, l'image d'une présence féminine. Alors Seuphor demande à un des ses amis, le photographe hongrois André Kertesz, de photographier l'objet à son emplacement.

Mondrian participe, cette même année, au Salon des Tuileries avec une oeuvre néoplastique de cette époque qui produit quelque sensation le jour du vernissage (elle est exposée entre des oeuvres de Raoul Dufy et d'Othon Friez).

1928 Réalisation de la *Grande Composition avec rouge, jaune et bleu* et, sur le même schéma, du *Tableau-poème* avec texte de Michel Seuphor.

En 1968, le professeur Hammacher écrit dans *Museumjournaal* n° 5: «Dans les années vingt, Mondrian vit dans l'intérieur qu'il a lui-même créé, rue du Départ, et sa concentration silencieuse apporte peut-être plus de matière explosive à la révolution de l'art que les grandes démonstrations de masse. Ami avec Seuphor, il réalise cette composition avec des mots — le poème de Seuphor — qui, dans son oeuvre, demeure l'unique manifestation concentrée de son, couleur, ligne, mot, image plastique.»

1929–1932 Remarquable série de compositions dans le carré parfait inégalement divisé par la croix. Leur aboutissement sera la *Composition B avec gris et jaune* (1932) de la collection Müller-Widmann, de Bâle.

La série des lignes noires dans le carreau est continuée en même temps, pour aboutir, en 1931, au tableau le plus simple se composant d'une ligne

verticale et d'une ligne horizontale, d'épaisseur légèrement différente, se croisant à gauche, dans le bas de la toile.

1929 Mondrian est un des membres les plus importants du groupe *Cercle et Carré*, fondé par Seuphor et le peintre Torrès-Garcia. Baumeister, Kandinsky, Arp, Pevsner, Schwitters et Vantongerloo font également partie de ce groupe.

avril 1930 Il participe à l'exposition internationale du groupe Cercle et Carré et publie dans la revue du même nom son article « l'art réaliste et l'art superréaliste (la morphoplastique et la néoplastique) ».
Il participe à des expositions à Stockholm, à Bruxelles et à Amsterdam.

1932 Il est membre de l'association Abstraction-Création, qui a pris la relève du groupe Cercle et Carré, et collabore aux trois premiers albums édités par cette association (1932, 1933, 1934).
La présence de Mondrian à Paris, malgré sa discrétion, est maintenant un fait certain. Il participe de plus en plus aux expositions. Il a même des disciples attentifs et persévérants: le Français Jean Gorin, l'Anglaise Marlow Moss. D'autres, auparavant, ont subi son influence, mais passagèrement: Jean Hélion, Alexandre Calder, Sima, Torrès-Garcia.
Un tableau lui est commandé par l'architecte hollandais Dudok pour être placé dans la salle principale du nouvel Hôtel de Ville d'Hilversum (en 1950, Michel Seuphor devait trouver le tableau, dans une pièce très secondaire de l'Hôtel de Ville en question, présenté sur un papier peint aimablement fleuri).

1933 Une jeune fille hollandaise de vingt ans offre à Mondrian de l'épouser. A chaque visite elle lui apporte des fleurs dont il ne sait que faire. Mondrian est bouleversé par cette histoire. Il hésite, puis renonce. Il se sent vieux. De tenaces petits maux l'accablent. Il ne veut surtout pas que le travail en souffre. Le surprenant tableau à lignes jaunes du Gemeentemuseum de La Haye date de cette année.

1934 Il reçoit la visite de Ben Nicholson, qui est très impressionné, et celle du jeune Américain Harry Holtzman grâce au concours duquel il pourra, plus tard, se rendre aux Etats-Unis.

1935 A partir de cette année les lignes noires tendent à se multiplier, la couleur est souvent rejetée à l'extrême bord de la toile.

mars 1936 Il quitte l'atelier de la rue du Départ (démolition de l'immeuble) et s'installe 278 boulevard Raspail. Sa situation demeure peu brillante, car il est inscrit au chômage intellectuel et reçoit 86 francs par semaine. Cependant — «chance inespérée», écrit-il à Jean Gorin — il vend cette même année une toile pour 1800 francs à un amateur américain.

1937 Son essai «Plastic art and pure plastic art (Figurative art and non-figurative art)» est publié dans le recueil «Circle», édité à Londres par Gabo et Ben Nicholson.

septembre 1938 Mondrian, sentant la guerre s'approcher à grands pas, quitte Paris pour Londres où il se loge à Hampstaed, Parkhill Road 60. Un réduit dans un jardin lui sert d'atelier, tout près de ceux de Gabo et de Nicholson. Il entreprend de grandes compositions à lignes nombreuses (*Trafalgar Square, Place de la Concorde, Composition II avec bleu*) dont la plupart ne seront achevées que trois ou quatre ans plus tard, à New York.

septembre 1940 Fortement commotionné par le bombardement de Londres (la maison à côté de celle qu'il habite est démolie par une bombe), il part pour New York. Après quelques semaines de repos dans le Massachussets, par les soins de Harry Holtzman, il se fixe à New York au 353 East de la 52ème rue, où il demeurera jusqu'en octobre 1943.
Outre Holtzman, il retrouve à New York le peintre Fritz Glarner dont il avait fait connaissance à Paris en 1929, par Seuphor.

janvier 1942 Exposition particulière chez Valentin Dudensing. Mondrian est très entouré à New York et plusieurs articles paraissent dans des revues le présentant comme un des grands réfugiés d'Europe, à côté de Léger, Ernst, Chagall, Dali et Breton.

mars 1943 Deuxième exposition chez Dudensing et participation à l'exposition «artists in exile» chez Pierre Matisse. Pour l'Association des American Abstract

Artists, dont il est membre, il écrit un essai «a new realism» (publié en 1946 dans un recueil édité par cette association, à côté d'essais de Moholy-Nagy, Léger, Albers et autres).

La peinture a subi une notable transformation à New York: les lignes noires sont remplacées par des lignes de couleur, puis les lignes elles-mêmes tendent à se supprimer au profit de petits rectangles de couleur en alignement. Le noir est totalement proscrit dans les dernières oeuvres *(New York City, Broadway Boogie-Woogie* et l'inachevé *Victory Boogie-Woogie).*

octobre 1943 Mondrian déménage pour aller habiter au 15 East de la 59ème rue, tout près du Grand Army Plaza. Il y est le voisin de Hans Richter et de l'architecte José-Louis Sert, qui habite le même immeuble.

janvier 1944 Fritz Glarner, lui rendant visite, trouve Mondrian malade. Il était au lit depuis plusieurs jours et, vivant seul, manquait totalement de soins. Transporté au Murray Hill Hospital, il y meurt de pneumonie quelques jours plus tard, le 1er février.

M. S.

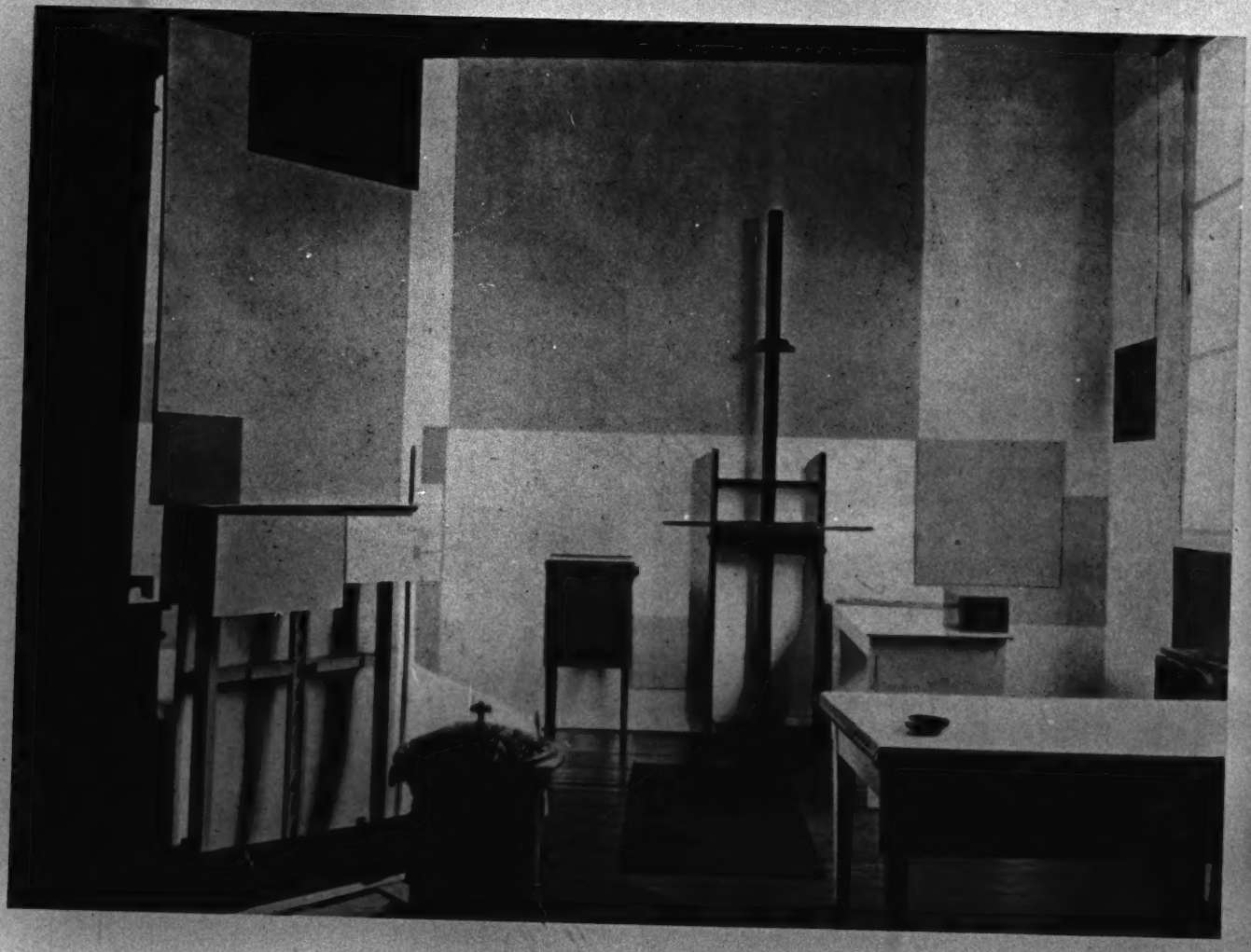
Des rétrospectives de l'oeuvre de Mondrian ont eu lieu à New York, au Museum of Modern Art, en 1945; à Amsterdam, au Stedelijk Museum, en 1946; au Musée des Beaux-Arts de Bâle, en 1947; à La Haye, au Gemeentemuseum, en 1955; au Kunsthaus de Zurich, la même année; à Londres, à la Whitechapel Gallery, la même année; à la Biennale de Venise, en 1956; à la Art Gallery of Toronto, en 1966; au Philadelphia Museum of Art, la même année; au Gemeentemuseum de La Haye, la même année; à Berlin, Nationalgalerie, en 1968; enfin, à l'Orangerie des Tuileries, à Paris.

Il revient à l'honneur de la Galerie Denise René d'avoir réalisé, à Paris, en 1957, une exposition Mondrian réduite par l'espace disponible, mais importante quant à la sélection des oeuvres. En complément et à la même date, quelques oeuvres figuratives de Mondrian, provenant de collections parisiennes, furent exposées à la Galerie Daniel Cordier, également à Paris.

PHOTOGRAPHIES DOCUMENTS

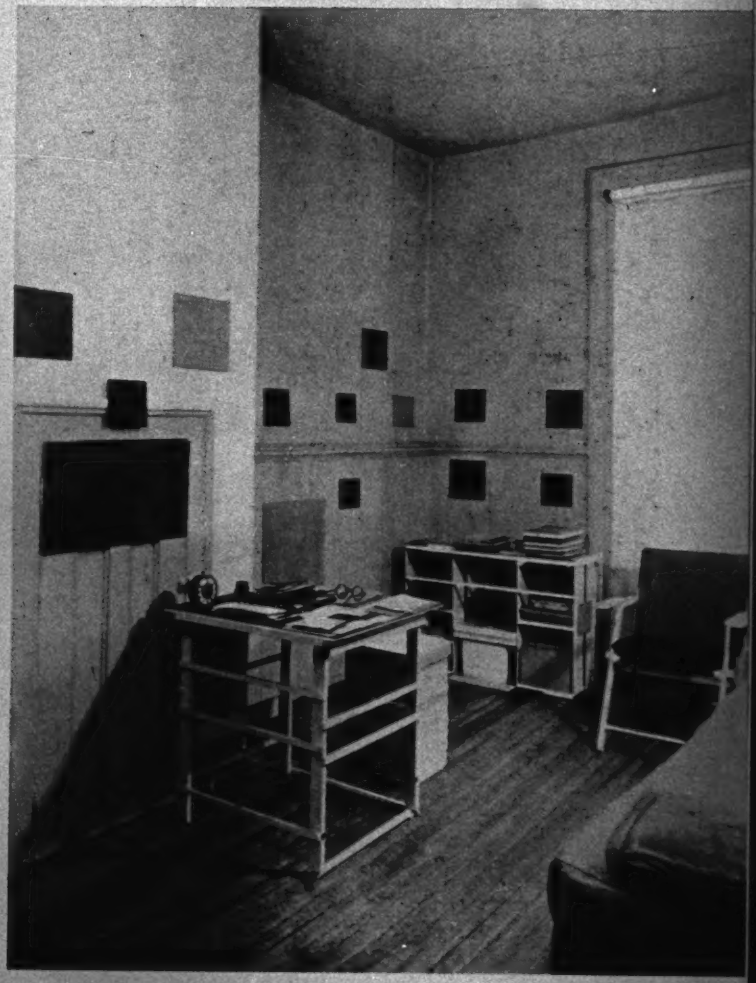
33 6 Mondrian 1911

12 26 rue du Départ (atelier de Mondrian) 1926



14 Atelier de Mondrian à Paris dèbut 1926

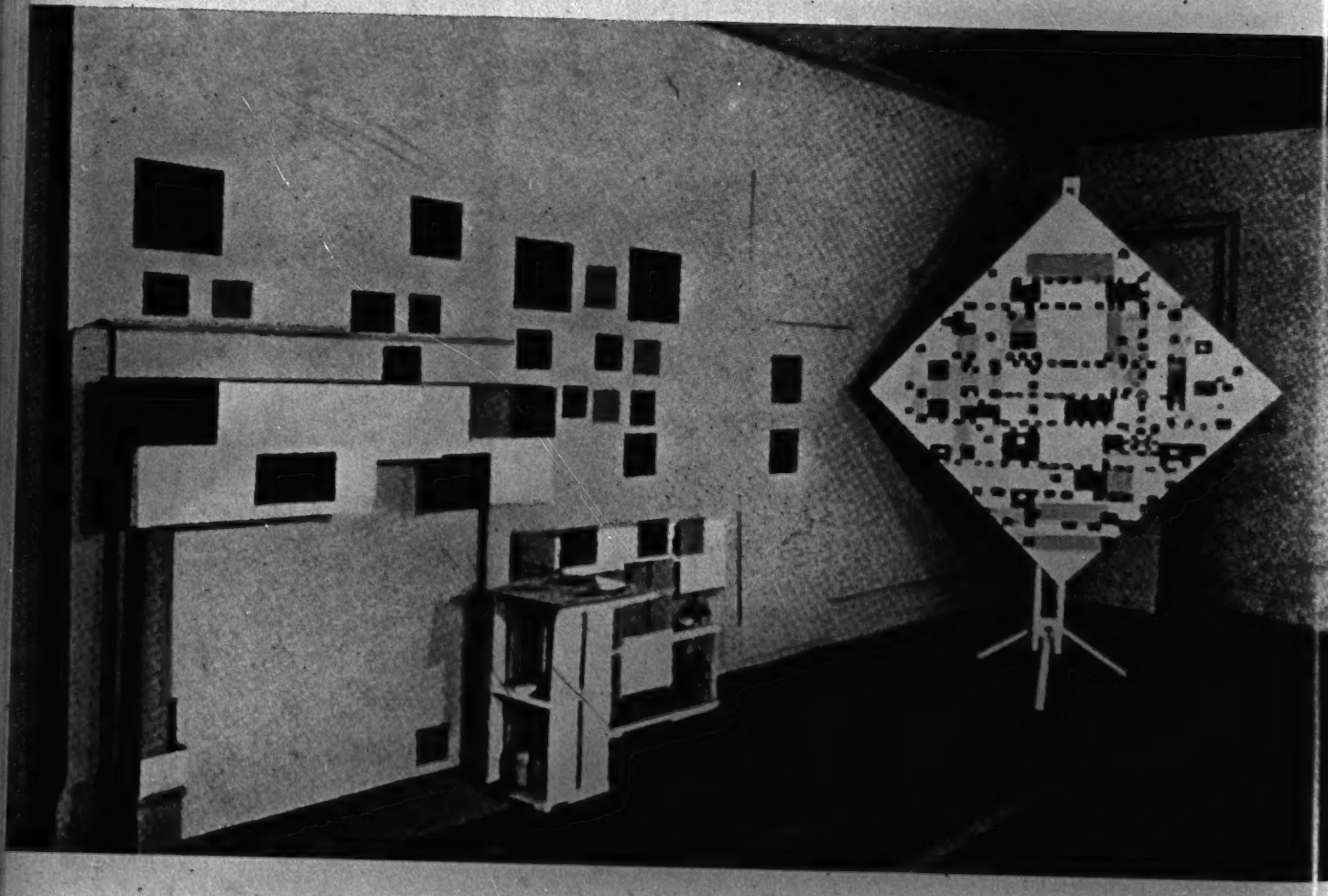
13 Escalier et entrée de l'atelier du 26 de la rue du Départ (photo André Kertesz, 1927)



24 Chambre de Mondrian à New York 1944

21 Mondrian parmi les artistes réfugiés à New York en 1942. De gauche à droite, au premier rang: Matta, Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Chagall, Fernand Léger: au second rang: André Breton, Mondrian, André Masson, Ozenfant, Lipchitz, Tchelitchew, Kurt Seligmann, Eugène Berman

23 bis Dernière photographie de Mondrian dans son atelier de New York, devant «Trafalgar-Square», Fin 1943 (photo Fritz Glarner)



26 Le «Victory boogie-woogie» (inachevé) dans l'atelier de Mondrian à New York (photo Fritz Glarner)

CATALOGUE

Catalogue rédigé par André BERNE-JOFFROY

NOTES SUR LE CATALOGUE

I. Ce catalogue, on le verra, a été conçu un peu comme un collage. Les principaux éléments en sont dus à Mondrian lui-même, à Michel Seuphor, à Robert P. Welsh et à Michel Butor.

II. Principales abréviations:

Diag. = Diagonale
repr. = reproduction
coul. = en couleur
Exp. = Expositions

III. Les références au fameux livre de Seuphor: Mondrian, sa vie, son oeuvre, ne correspondent exactement qu'à un certain tirage de la première édition française. L'éditeur n'ayant pas classé les ajouts successifs en supplément, mais les ayant intercalés, les numéros se trouvent décalés à partir d'un certain moment, tant en ce qui concerne le catalogue par groupes que le catalogue général, et les renvois du dernier au premier appellent souvent, surtout vers la fin, de légères rectifications.

IV. Pour les dates, on le verra, nous n'avons pas hésité à contredire à l'occasion celles-là mêmes qui se trouvent inscrites sur la toile. Sans parler des tableaux qui n'ont été datés qu'après la mort de Mondrian, rappelons que le peintre n'a daté que sur le tard un bon nombre de ses oeuvres anciennes et qu'alors il s'est contenté d'approximations. Chaque fois que Seuphor nous a déclaré «invraisemblable» la date inscrite, nous avons préféré au témoignage aléatoire de l'inscription les aléas de la vraisemblance stylistique.

V. Pour les expositions, afin de ne pas alourdir démesurément ce catalogue, nous nous sommes limités aux principales rétrospectives européennes exclusivement consacrées à Mondrian, à savoir:

Amsterdam, Stedelijk Museum, 1946;
Bâle, Kunsthalle, 1947;
La Haye, Gemeentemuseum, 1955;
Zurich, Kunsthaus, 1955;
Londres, Whitechapel Art Gallery, 1955;
Venise, Biennale, 1956;
Milan, Palazzo Reale, et
Rome, Galleria Nazionale d'Arte moderna, 1956–1957;
Paris, Galerie Denise René, 1957;
Bâle, Galerie Beyeler, 1964–1965;
La Haye, Gemeentemuseum, 1966;
Berlin, Nationalgalerie, 1968.

Nous mentionnons, en outre, en raison du catalogue si instructif de Robert P. Welsh, l'exposition de Toronto (The Art Gallery of Toronto) et de Philadelphie (Philadelphia Museum of Art) en 1966.

IMPORTANCE DE MONDRIAN

Notre environnement contemporain a été très influencé par le groupe du *Stijl*, auquel Mondrian fut affilié pendant près de dix ans. Les domaines le plus manifestement et le plus dramatiquement affectés ont été l'architecture, la publicité, le dessin industriel, la typographie, la décoration et l'ameublement. Les formes des objets contemporains d'usage quotidien ont été influencées par les principes de Mondrian en matière de composition structurelle (l'équilibre asymétrique des formes réduit à la dualité essentielle du rapport vertical-horizontal), qui sont si évidents dans ses peintures abstraites et si clairemment affirmés dans ses écrits.

Mondrian prévoyait un certain nombre de développements culturels, qui ne sont devenus manifestes que tout récemment. Il a prédit la fin de l'art du XIXe siècle, fondé sur la notion de *distinction* sociale et intellectuelle, et voulu l'avénement d'un nouvel environnement visuel compatible avec le caractère démocratique de l'esprit du temps *(Zeitgeist)*. Les croyances intellectuelles de Mondrian furent un facteur déterminant, tant dans sa vie que dans son art. Et finalement son installation à New York en 1940 marque le point logiquement culminant de sa carrière, car il vit dans cette extraordinaire cité *la vie abstraite directement traduite en formes concrètes.*

William J. WITHROW (Préface à l'Exposition de Toronto, 1966)

PREMIERES OEUVRES

La diversité des techniques est souvent stupéfiante chez Mondrian avant la première période parisienne.

Michel SEUPHOR *(Piet Mondrian, sa vie, son oeuvre,* p. 398)

1 PORTRAIT DE VIEILLARD 1898?
Huile sur toile 50/40
En haut à gauche: P. MONDRIAAN
Non répertorié par Seuphor
Paris, M. Michel Seuphor

2 CHRYSANTHEME 1901
Aquarelle sur papier 38,5/19,3
En bas à gauche: PIET MONDRIAAN
Non répertorié par Seuphor
Exp: Toronto, The Art Gallery of Toronto, et Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1966, nº 18
La Haye, Gemeentemuseum, 1966, nº 19
Berlin, Nationalgalerie, 1968, nº 2
La Haye, S. M. la Reine des Pays-Bas

3 PAYSAGE PRES D'AMSTERDAM vers 1902
Huile sur toile marouflée 29/58
En bas à droite: PIET MONDRIAAN
Seuphor: cat. gén. 41 / cat. gr. 41 / repr. coul. p. 49
Paris, M. Michel Seuphor

Z: La couleur, en tant que telle, vivifie tout, et il est possible par la pure vision de la couleur, d'être porté à la plus grande élévation, oui, à la contemplation de l'Universel. Mais il faut dire aussi que la couleur, comme telle, nous parle d'une façon si prédominante des choses extérieures que nous courons, par elle, le danger de demeurer en contemplation devant ce qui est extérieur et vague au lieu de *voir* l'abstrait.

X: Mais la valeur d'une couleur vient pourtant de l'opposition d'une autre couleur, du *rapport des couleurs* . . .

Z: Ce rapport donne à la couleur sa définition nette et supprime la sensation de vague dont je parlais. Mais cela ne contredit pas pour autant ce que je disais avant. Par exemple: une lune rouge serait d'une expression toute différente de la lune jaune argentée que nous voyons à l'heure présente.

Y: Je trouve qu'une lune rouge est terriblement tragique.

Z: Cela ne vient pas de la couleur seulement, mais aussi de la position de la lune, qui est alors généralement proche de l'horizon, ce qui fait que la ligne horizontale domine fortement la distance verticale de la lune à l'horizon. Ainsi nous voyons une nouvelle fois que le rapport de proportion soutient l'expression de la couleur. Mais que cela ne nous fasse pas oublier que la couleur du ciel autour du rouge lunaire a elle aussi sa valeur expressive: le bleu s'oppose au rouge et enlève une bonne partie du tragique.

2

5

Y: Une chose que je sentais vaguement devient claire à mon esprit: que nous devons appréhender le visible comme un tout dans lequel rien ne peut être omis, où toutes les choses sont des parties et donc nécessaires. Et maintenant je m'aperçois, de plus en plus, que l'expression du visible dépend de la position des parties du visible.

Z: Oui, toutes les choses sont des parties d'un tout: chaque partie reçoit sa valeur visuelle du tout, et le tout la reçoit des parties. Tout se compose par relation et réciprocité. La couleur n'existe que par *l'autre* couleur, la dimension est définie par *l'autre* dimension, il n'y a de position que par opposition à *une autre* position. C'est pourquoi je dis que le rapport est la chose principale.

Piet MONDRIAN *(Réalité naturelle et rèalité abstraite,* dialogue publié dans la revue *De Stijl* en 1919–1920, et traduit en 1950 par Michel Seuphor)

4 PRES DU GEIN AU CLAIR DE LUNE 1902–1908?
Huile sur toile 79/92,5
Seuphor cat. gén. 50 / cat. gr. 72
Exp: La Haye, Gemeentemuseum, 1955, n° 13
Zurich, Kunsthaus, 1955, n° 5
Londres, Whitechapel, 1955, n° 4
Toronto et Philadelphie, 1966, n° 34
La Haye, Gemeentemuseum, 1966, n° 36
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 61)

Un certain équilibre de division architectonique m'a frappé dans les fermes du Brabant.

Piet MONDRIAN *(Réalité naturelle et réalité abstraite,* trad. Seuphor)

5 FERME A NISTELRODE vers 1904
Aquarelle sur papier 44,5/63
Seuphor: 75/94 / repr. coul. p. 55
Exp: La Haye, 1955, n° 21
Zurich, 1955, n° 12 Londres, 1955, n° 6
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 26a)

4

5

9

8

53

L'emploi de la couleur considérée comme le plus puissant des moyens d'expression, qui caractérise les fauves français et les expressionnistes allemands, absorba aussi Mondrian pendant un certain temps. Dans le *Paysage du soir* influencé par les fauves, un bleu saturé enveloppe une ferme environnée d'arbres. Est-il étrange que Jean Cassou, après avoir examiné en bloc l'ensemble des Mondrian du Gemeentemuseum m'ait déclaré que, de presque toutes ces oeuvres, c'était sans doute ce tableau qui l'avait le plus séduit?
L. J. F. WIJSENBEEK *(Piet Mondrian,* p. 30)

6 PAYSAGE DU SOIR vers 1904
Huile sur toile 64/93
Seuphor: 76/95 / repr. coul. p. 59
Exp: Amsterdam, Stedelijk, 1946, nº 28
La Haye, 1955, nº 34
Zurich, 1955, nº 19
Londres, 1955, nº 10
Milan et Rome, 1956–57, nº 3
Berlin, 1968, nº 9
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 59)

7 RUE AU COQ vers 1904?
Crayon de couleur sur papier 45/61
Seuphor: cat. gén. 611
Vaucresson, Mlle Carla Esser

8 LA FERME DANS LE BOSQUET
(Duivendrecht?) vers 1906?
Huile sur toile 31/41
Non répertorié par Seuphor
Vaucresson, Mlle Carla Esser ill. p. 47

9 PAYSAGE AUX VACHES vers 1906
Huile sur toile 31,5/44
Non répertorié par Seuphor
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 32) ill. p. 47

10 GRAND PAYSAGE vers 1907?
Huile sur toile 75/120
Seuphor: 207/51 / repr. p. 212
Exp: La Haye, 1966, nº 33
Berlin, 1968, nº 8
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 42)
Dépôt S. B. Slijper

11 GRAND PAYSAGE (Etang près de Saasveld?) avant 1908
Huile sur toile 102/180,5
Seuphor: 209/53 / repr. p. 212
Exp: Amsterdam, 1946, nº 15
La Haye, 1955, nº 27
Zurich, 1955, nº 10
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 38)
Dépôt S. B. Slijper

Si Mondrian était mort à l'âge de van Gogh, il aurait été, dans l'histoire, un bon peintre de son pays et de son temps. Par l'oeuvre postérieur à 1911 il est devenu un génie universel. Mais si l'homme a trouvé la grandeur presque subitement, en 1912, au contact du cubisme, le long apprentissage qui précède y serait-il entièrement étranger? La saveur exceptionnelle du fruit ne doit-elle pas quelque chose à la durée de la maturation? Et pourquoi les phases de cette lente maturation ne seraient-elles pas dignes de notre attention?

Tout compte fait, ces oeuvres – disons mineures – sont du même homme qui devait se révéler plus tard une des grandeurs du siècle...

Il me plaît, quant à moi, que ce prophète se soit si longuement attardé à caresser les chairs de la peinture avant de toucher l'os de la certitude.

La certitude est souvent banale. Elle court les rues, en somme. Mais le chemin pour y parvenir, lui, est toujours original, il a des méandres inattendus, des accidents, des pièges. Plus il est long, plus il ressemble à la vie même.

Michel SEUPHOR (Préface à l'exposition «PIET MONDRIAN, oeuvres figuratives des collections parisiennes», Galerie Daniel Cordier, 1957)

10

51

12 LA FIN DU JOUR avant 1909
Huile sur toile 56,5/76
Non répertorié par Seuphor
Vaucresson, Mlle Carla Esser ill. p. 61

13 AU BORD DE LA MER 1907–1909
Huile sur carton 40/45,5
En bas à droite: monogramme PM.
Non répertorié par Seuphor
Exp: Bâle, Beyeler, 1964–65, nº 19
Minneapolis, M. Bruce B. Dayton

14 LE NUAGE ROUGE 1907–1909
Huile sur carton 64/75
En bas à droite: Piet MONDRIAAN
Non répertorié par Seuphor
Exp: Milan et Rome, 1956–57, nº 6
La Haye, 1966, nº 43
Berlin, 1968, nº II
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 52)

I

1908–1909

A Amsterdam, Mondrian a un ami, Jan Sluyters. Sluyters, revenu enthousiaste d'un séjour à Paris (1906), a renouvelé sa palette sous le parrainage moral de Gauguin et de Matisse. Mondrian admire beaucoup les audaces de Sluyters.

En janvier 1909, le triumvirat Spoor-Sluyters-Mondrian expose à Amsterdam au Musée Municipal, et cela retentit très fort dans la presse hollandaise du temps. C'est Mondrian surtout qui fait les frais du tollé. Il participe à l'exposition avec une série de toiles nouvelles, très claires, de Zélande, et beaucoup d'autres plus anciennes du Brabant. Ce sont souvent de grandes pochades au pinceau épaté sur des cartons nus sans préparation, dont de larges parties sont laissées non couvertes.

14

Mondrian a contre lui tous les grands «messieurs», les journalistes qualifiés. Ecoutez Frederik van Eeden:

> «Chez Mondrian la chute est tragique et terrifiante. Dans sa période ancienne il a des motifs vraiment magnifiques. Sa vision de la nature est grandiose et noble. Sa couleur est, par endroits, merveilleusement belle. Qui a mis sa tête en délire? Cela n'est pas très clairement visible. C'est probablement van Gogh. Ce qui est évident, c'est que, libéré de toutes les contraintes d'écoles, il a totalement perdu l'équilibre, et s'est mis à barbouiller de la plus abominable manière.»
>
> Michel SEUPHOR (pp. 75–76)

BOIS PRES D'ŒLE

Décrivant longuement cette oeuvre, dans un compte-rendu *(de Controleur*, 29 mai 1909), un critique sympathisant, Israel Querido, l'appelle *Matin de mai* et analyse son contenu symbolique, ainsi que l'emploi qui y est fait de couleurs éclatantes, qu'il exalte comme une véritable victoire des forces cosmiques de la lumière, sur celles de la peur et de l'ombre. Ecrivant à Querido, Mondrian reprend le terme de *Matin de mai* et remercie le critique d'avoir vu dans cette toile un tournant majeur de son évolution stylistique, et le témoignage de sa recherche consciente d'une manière personnelle plus directe et plus expressive.

Plusieurs écrivains ont décrit cette oeuvre comme une synthèse des principes du fauvisme et de l'art nouveau, mais aucune oeuvre de van Gogh, de Munch, de Jan Toorop ou de Jan Sluyters n'a été citée comme une source spécifique pour cette peinture visionnaire et unique en son genre. L'indéniable dette envers des précédents fauves ou pointillistes ne rend pas compte de la dominante bleue, qui apparente cette oeuvre à la future série des *Arbres bleus*. Les longs coups de pinceau impétueux n'ont pas non plus été empruntés, puisqu'on peut les observer déjà dans certaines oeuvres impressionnistes de la dernière période naturaliste de Mondrian.

On trouve dans le *Bois près d'Œle* une riche synthèse d'éléments rappelant des oeuvres antérieures et d'autres annonçant les oeuvres futures comme l'emploi de couleurs non mélangées, l'opposition des lignes verticales et des lignes horizontales, et, poétiquement, la suggestion d'une vie jubilante et optimiste. Cette oeuvres, plus que toute autre, peut être considérée, dans la carrière de Mondrian, comme l'équivalent des *Demoiselles d'Avignon* dans la carrière de Picasso?

Robert P. WELSH *(Catalogue des Expositons de Toronto et de Philadelphie*, 1966, p. 106)

15

15 BOIS PRES D'ŒLE 1907–1909 ?
Huile sur toile 128/158
En bas à droite: PIET MONDRIAAN
Seuphor: 286/65 / repr. coul. p. 71

Exp: Amsterdam, 1946, nº 29
Bâle, Kunsthalle, 1947, nº 49
La Haye, 1955, nº 35
Zurich, 1955, nº 20
Londres, 1955, nº 12
Milan et Rome, 1956–57, nº 4
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 51
La Haye, 1966, nº 54
Berlin, 1968, nº 12

La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 65)
Dépôt S. B. Slijper

pl. coul. p. 55

16 CHRYSANTHEME MOURANT vers 1908
Huile sur toile 84,5/54
En bas à gauche: PIET MONDRIAAN
Seuphor: 198/136 / repr. p. 243

Exp: Amsterdam, 1946, nº 31
La Haye, 1955, nº 33
Zurich, 1955, nº 28
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 45 b
La Haye, 1966, nº 48 b

La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 64)

17 ARBRES PRES DU GEIN 1908
Huile sur toile 69/112
En bas à droite: Piet Mondriaan
Non répertorié par Seuphor

Exp: Toronto et Philadelphie, 1966, nº 33
La Haye, 1966, nº 35
Berlin, 1968, nº 16

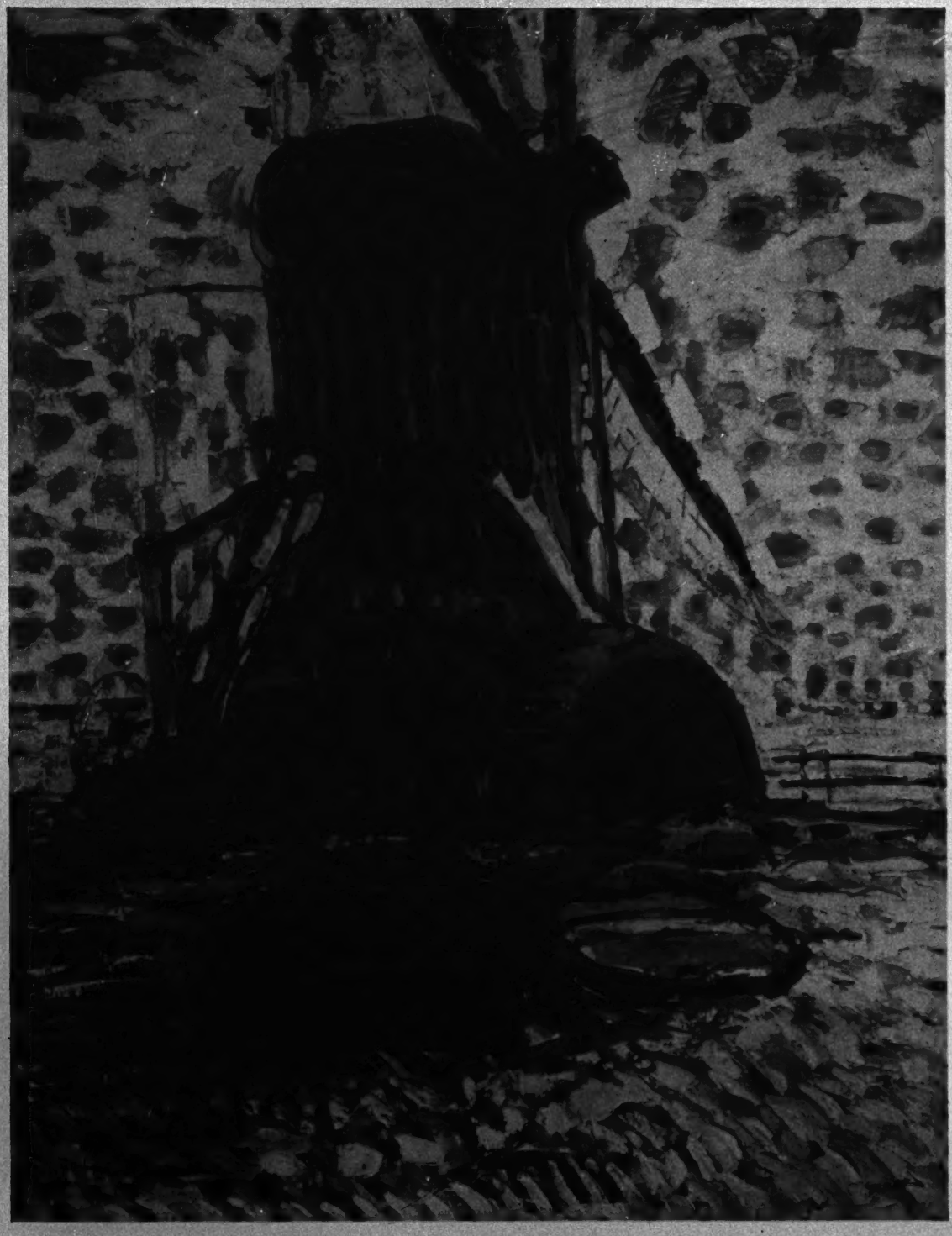
Heino (Overyssel), Fondation Hannema-de Stuers

pl. p. 58

16

57

18



MOULIN A VENT EN PLEIN SOLEIL

Pour la première fois, dans une oeuvre importante, le peintre renonce au charme des mauves et des orangés. Ce *Moulin*, une des plus belles oeuvres de l'époque zélandaise, est une création de visionnaire qui a vu le soleil transformer la nature, mais qui n'est pas moins lui-même, intérieurement, transformé par la lumière.

Michel SEUPHOR (p. 400)

18 MOULIN A VENT EN PLEIN SOLEIL 1908
Huile sur toile 114/87
En bas à gauche: PIET MONDRIAAN
Seuphor: 325/113 / repr. coul. p. 95
Exp: Amsterdam, 1946, nº 30
Bâle, 1947, nº 48
La Haye, 1955, nº 36
Zurich, 1955, nº 35
Londres, 1955, nº 14
Milan et Rome, 1956–57, nº 5
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 53
La Haye, 1966, nº 56
Berlin, 1968, nº 15
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 72)
Dépôt S. B. Slijper

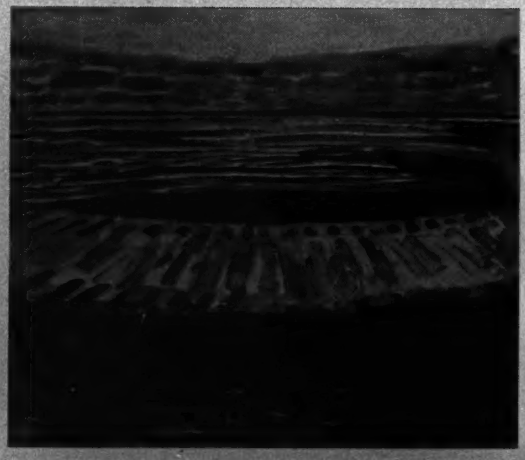
19 PAYSAN ZELANDAIS 1908–1909
Huile sur toile 69/53
Seuphor: 224/15
Exp: La Haye, 1955, nº 55
Zurich, 1955, nº 39
Milan et Rome, 1956–57, nº 16
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 95)
Dépôt S. B. Slijper ill. p. 61

ARBRES

La différence de techniques est, ici encore, surprenante. Quatre fois, ou plus, le même arbre a servi de modèle.

Michel SEUPHOR (p. 400)

12



21

19

22

29

20 L'ARBRE ROUGE 1908–1910 ?
Huile sur toile 70/99
En bas à gauche: monogramme PM
Seuphor: 282/171 / repr. coul. p. 83
Exp: Amsterdam, 1946, n° 52 («de blauwe boom»)
Bâle, 1947, n° 41 (?) («der blaue Baum»)
La Haye, 1955, n° 54 («de rode boom»)
Londres, 1955, n° 19
Zurich, 1955, n° 41
Milan et Rome, 1956–57, n° 15
Paris, Denise René, 1957, n° 3
Toronto et Philadelphie, 1966, n° 54
La Haye, 1966, n° 57
Berlin, 1968, n° 14
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan, n° 73)

21 LA MER AU CREPUSCULE 1909
Huile sur carton 62,5/74,5
En bas à gauche: PIET MONDRIAAN
Seuphor: 277/220
Exp: Amsterdam, 1946, n° 41 (sauté dans le catalogue)
La Haye, 1955, n° 38
Londres, 1955, n° 15
Zurich, 1955, n° 21
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 74a) ill. p. 61

La luminosité du ciel prononce la verticale, l'horizon masqué prononce l'horizontale. La position oblique est exclue.
Piet MONDRIAN *(Réalité naturelle et réalité abstraite,* 1919–1920, trad. Seuphor)

22 MARINE vers 1909–1910
Huile sur carton 34,5/50,5
En bas à droite: P. MONDRIAAN
Seuphor: 280/222
Exp: La Haye, 1955, n° 41
Zurich, 1955, n° 30
Milan et Rome, 1956–57, n° 7
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 76)
Dépôt S. B. Slijper ill. p. 61

20

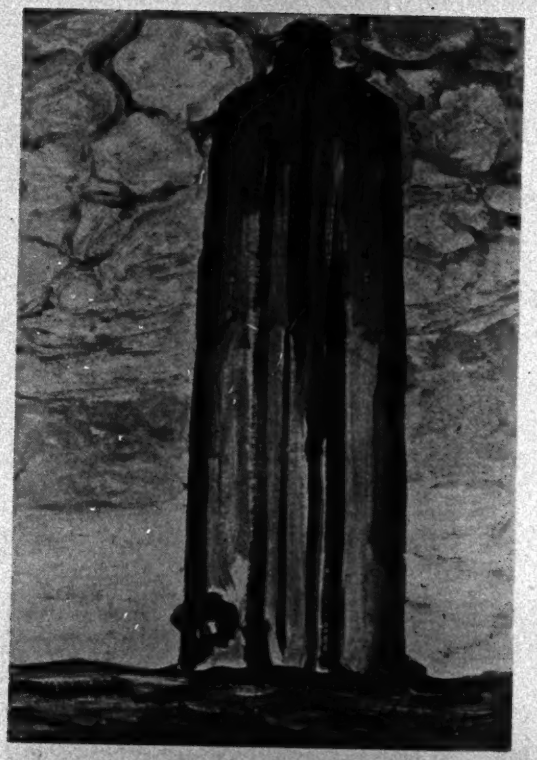
63

23 L'ARBRE BLEU 1909–1910
Encre de Chine et aquarelle sur carton
75,5/99,5
En bas à droite: PIET MONDRIAAN
Seuphor: 283/172 / repr. p. 245
Exp: Bâle, 1947, nº 41 (?)
La Haye, 1955, nº 53
Zurich, 1955, nº 47
Londres, 1955, nº 18
Milan et Rome, 1956–57, nº 14
Paris, Denise René, nº 2
Berlin, 1968, nº 19
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 101)

24 EGLISE A DOMBURG 1909–1910
Huile sur toile 114/75
En bas à gauche: monogramme PM
Seuphor: 273/251 / repr. coul. p. 75
Exp: Amsterdam, 1946, nº 36
Bâle, 1947, nº 46
La Haye, 1955, nº 60
Zurich, 1955, nº 43
Londres, 1955, nº 25
Milan et Rome, 1956–57, nº 17
Berlin, 1968, nº 22
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 109)
Dépôt S. B. Slijper pl. coul. p. 67

25 DUNE II vers 1910
Huile sur toile 37,5/46,5
En bas à droite: monogramme PM
Seuphor: 309/218
Exp: Berlin, 1968, nº 18
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 78)
Dépôt S. B. Slijper

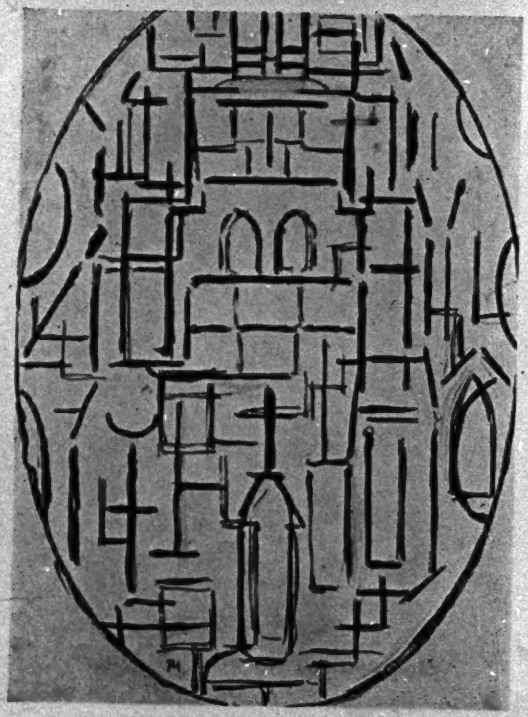
23



28

39

37



50

24

26 DUNE V vers 1910
Huile sur toile 65,5/96
En bas à droite: monogramme PM
Seuphor: 307/(215)

Exp: Amsterdam, 1946, nº 39
Bâle, 1947, nº 45
La Haye, 1955, nº 61
Zurich, 1955, nº 44
Londres, 1955, nº 24
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 61
La Haye, 1966, nº 65
Berlin, 1968, nº 20

La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 107)

27 EVOLUTION (triptyque) vers 1910–1911
Huile sur toile 178/85; 183/87,5; 178/85
Seuphor: 324/26–27 / repr. p. 237

Exp: Amsterdam, 1946, nos 45–46–47
La Haye, 1955, nº 65
La Haye, 1965, nº 63

La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 112)
Dépôt S. B. Slijper ill. p. 75

28 TOUR-PHARE A WESTCAPELLE vers 1910
Huile sur toile 71/52
En bas à gauche: P. MONDRIAAN
Seuphor: 312/242 / repr. p. 233

Exp: La Haye, 1955, nº 37
Zurich, 1955, nº 27

La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 66)
Dépôt S. B. Slijper ill. p. 66

26

29 GRAND PAYSAGE DE DUNES 1910–1911
Huile sur toile 141/239
En bas à gauche: monogramme PM
Seuphor: 308/216 / repr. p. 238
Exp: Amsterdam, 1946, nº 37
La Haye, 1955, nº 63
Zurich, 1955, nº 46
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 113)
Dépôt S. B. Slijper ill. p. 61

1912

L'on peut dire que c'est à Paris en 1912, au moment mêment où il change l'orthographe de son nom, que commence la vie du grand peintre. Et si les oeuvres des époques qui précèdent ont à nos yeux une valeur considérable, c'est parce que l'un des plus purs créateurs du XXe siècle est né de cette gestation mise en contact avec l'air de Paris.

L'analyse des oeuvres montre que Mondrian prend part presque aussitôt au mouvement cubiste, bien que d'une manière assez timide. Il lui faudra plusieurs mois de travail pour conquérir l'espace qui le portera en 1913 à l'extrême pointe de l'avant-garde. Il est probable que le point de départ doit être cherché dans la première version de la *Nature-morte avec pot de gingembre* et dans quatre toiles assez sombres de la collection Slijper (notamment le *Nu* et la *Figure féminine).* Puis il reprend les arbres de Zélande, les organisant rythmiquement, simplifiant sa palette. Il reprend aussi, usant de la même méthode, la *Nature-morte avec pot de gingembre.*

Chez Picasso et Braque le cubisme synthétique s'amorce décidément: les oeuvres ont moins de relief que celles des années précédentes, elles tendent beaucoup plus à épouser la surface plane de la toile, et sont ainsi plus proches de l'abstraction. Mondrian saisira parfaitement la leçon de cette simplification constructive, et poussera bientôt le cubisme, ou plutôt son cubisme à lui, jusqu'à l'abstraction complète. Plus tard, on le sait, la division de la surface deviendra pour lui le seul objet de la peinture.

Michel SEUPHOR (pp. 96–98)

Mondrian avait eu la révélation du cubisme avant même d'arriver à Paris, et avait exposé aux *Indépendants* de 1911, en envoyant sa toile d'Amsterdam. L'année suivante, ses envois au même salon étaient accrochés dans la salle cubiste; il était arrivé à Paris entre-temps.

John GOLDING *(Le Cubisme,* trad. Françoise Cachin, p. 31)

NATURE-MORTE AU POT DE GINGEMBRE I

Mondrian a signé la première *Nature-morte au pot de gingembre* avec un seul a, mais il est possible que la signature soit postérieure au tableau, et que cette oeuvre ait été commencée quand il était encore aux Pays-Bas. Cette hypothèse est basée sur le fait que Mondrian rendit le pot de gingembre à son ami A. P. van den Briel avant de partir pour Paris, et sur les qualités descriptives de cette oeuvre comparativement aux autres peintures cubistes de Mondrian. Dans une lettre récemment découverte, où le cachet de la poste porte la date du 26 août 1912, Mondrian écrivait à son ami Conrad Kikkert qu'il travaillait encore à la «nature-morte». Il s'agissait probablement de l'autre version, plus tardive et plus stylisée, laquelle fut vraisemblablement présentée à l'exposition du *Moderne Kunstkring*, à Amsterdam, à l'automne 1912, sous le numéro 156.

Dans la première *Nature-morte*, les touches de pourpre et de bleu, qui rappellent les couleurs de quelques oeuvres légèrement antérieures (voir notamment: *Eglise à Domburg)*, diffère radicalement des oeuvres monochromes marron et beige faites par Picasso entre 1910 et 1912, que Mondrian n'a pu voir qu'à Paris, et qui n'influencèrent sa couleur que vers la fin de 1912 (voir notamment la *Composition dans l'ovale* «ex-Bremmer» du Stedelijk Museum d'Amsterdam).

Le ton turquoise du pot de gingembre est remarquablement proche de celui de la poterie orientale qui a servi de modèle, et les autres objets sur la table sont, de même, faciles à identifier.

Le sujet, comme l'iconographie impliquée, appartient à la tradition hollandaise, et apparaît très peu sophistiqué si on le compare aux guitares, cruches et journaux imprimés, que Braque et Picasso employaient avec des intentions ambiguës.

Mondrian a ici choisi des objets qu'il avait sous la main ou qui étaient liés à la vie de tous les jours dans un atelier. Nous trouvons des pots, des ustensiles de cuisine, des livres, un encrier, un verre, une assiette, un morceau de fromage et un couteau sur la nappe, une bougie au fond à droite, et peut-être un carton à dessin devant la fenêtre à gauche. Les contours ronds et symétriques du pot de gingembre (objet courant dans les maisons de Hollande, en raison des intérêts coloniaux en Indonésie) et le choix du sujet rappellent les natures-mortes au petit déjeuner des grands Hollandais du XVIIe siècle. Ainsi le sujet et l'iconographie de Mondrian restent ici sous la dépendance fondamentale de la tradition hollandaise, alors même qu'il

a accueilli avec joie l'inspiration stylistique et les tendances anti-naturalistes du mouvement cubiste parisien.

Robert P. WELSH (Catalogue des Expositions de Toronto et de Philadelphie, 1966, p. 126)

30 NATURE-MORTE AU POT DE GINGEMBRE I 1911–1912 ?

Huile sur toile 65,5/75

En bas à droite: P. MONDRIAAN

Seuphor: 365/33 / repr. p. 249

Exp: Amsterdam, 1946, n° 48
Bâle, 1947, n° 40
La Haye, 1955, n° 71
Zurich, 1955, n° 51
Londres, 1955, n° 30
Venise, Biennale, 1956, n° 2
Milan et Rome, 1956–57, n° 21
Toronto et Philadelphie, 1966, n° 63
La Haye, 1966, n° 67
Berlin, 1968, n° 24

La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 118)
Dépôt S. B. Slijper

L'influence cubiste est très sensible dans trois toiles du Gemeentemuseum (*Nu* n° 117, *Figure féminine* n° 116, *Paysage* n° 114) peintes à Paris en 1912. Elles sont de couleurs sombres. Les bruns et les gris foncés dominent.

Le style horizontal-vertical se prononce de plus en plus. On remarquera que, dans les deux figures, les lignes courbes sont déjà aussi rares que dans les toiles de 1914.

Michel SEUPHOR (p. 224)

31 NU vers 1912

Huile sur toile 140/98

En bas à droite: MONDRIAN

Seuphor: 342/28 / repr. coul. p. 103

Exp: Amsterdam, 1946, n° 58
La Haye, 1955, n° 67
Zurich, 1955, n° 52
Milan et Rome, 1956–57, n° 18

La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 117)
Dépôt S. B. Slijper

32 FIGURE FEMININE vers 1912
Huile sur toile 115/88
En bas à gauche: MONDRIAN
Seuphor: 341/20 / repr. p. 250
Exp: Amsterdam, 1946, n° 57
La Haye, 1955, n° 68
Zurich, 1955, n° 53
Londres, 1955, n° 27
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 116)
Dépôt S. B. Slijper
ill. p. 75

33 PAYSAGE 1912
Huile sur toile 63/78
En bas à droite: MONDRIAN
Seuphor: 343/55 / repr. p. 248
Exp: Amsterdam, 1946, n° 56
La Haye, 1955, n° 69
Zurich, 1955, n° 50
Londres, 1955, n° 26
Milan et Rome, 1956–57, n° 19
Paris, 1957, n° 4
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 114)
Dépôt S. B. Slijper

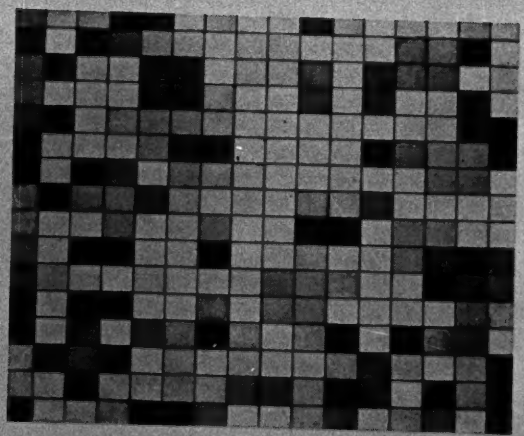
34 EUCALYPTUS 1912
Huile sur toile 60,5/57
En bas à droite: PM 1910
Seuphor: 354/203
Exp: Bâle, Beyeler, 1964–65, n° 28
Berlin, 1968, n° 21
Bâle, M. Ernst Beyeler

NATURE-MORTE AU POT DE GINGEMBRE II
La nouvelle version, aux dimensions plus grandes, montre clairement que le motif n'est plus qu'un prétexte à jeux de lignes, à contrastes de couleurs.

27

31

32



62

Le vert transparent de la forme centrale s'accorde musicalement avec les gris subtils qui règnent alentour. C'est un simple et émouvant dialogue entre deux forces calmes.
Michel SEUPHOR (p. 399)

35 NATURE-MORTE AU POT DE GINGEMBRE II 1912
Huile sur toile 91,5/120
En bas à droite: MONDRIAN
Seuphor: 366/34 / repr. coul. p. 101
Exp: Amsterdam, 1946, n° 49
Bâle, 1947, n° 39
La Haye, 1955, n° 72
Zurich, 1955, n° 60
Londres, 1955, n° 31
Venise, 1956, n° 3
Milan et Rome, 1956–57, n° 22
Paris, 1957, n° 5
La Haye, 1966, n° 68
Berlin, 1968, n° 25
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 119)
Dépôt S. B. Slijper

36 ARBRE II 1912
Fusain sur papier 56,5/84,5
En bas à gauche: P. MONDRIAN
Seuphor: 322/175 / repr. p. 91
Exp: Amsterdam, 1946, n° 51
Bâle, 1947, n° 42
La Haye, 1955, n° 73
Zurich, 1955, n° 48
Londres, 1955, n° 20
Venise, 1956, n° 1
Milan et Rome, 1956–57, n° 23
Berlin, 1968, n° 26
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 120)

35

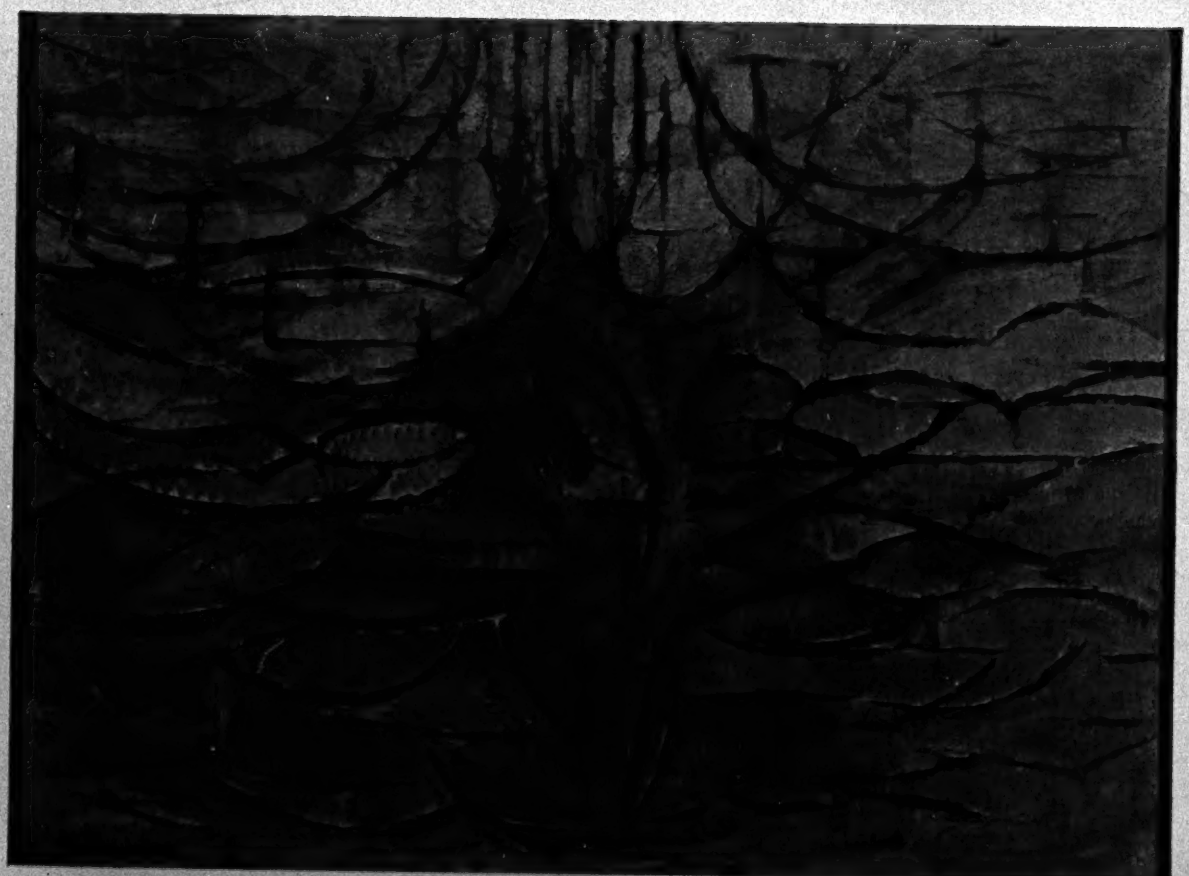
77

37 L'ARBRE ARGENTE 1912
Huile sur toile 78,5/107,5
En bas à gauche: P. MONDRIAN
Seuphor: 335/177 / repr. p. 246
Exp: Amsterdam, 1946, n° 53
Bâle, 1947, n° 38
La Haye, 1955, n° 74
Zurich, 1955, n° 56
Londres, 1955, n° 21
Venise, 1956, n° 4
Milan et Rome, 1956–57, n° 24
Toronto et Philadelphie, 1966, n° 66
La Haye, 1966, n° 72
Berlin, 1968, n° 27
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 121)
Dépôt S. B. Slijper
ill. p. 66

38 POMMIER EN FLEURS 1912
Huile sur toile 78/106
Seuphor: 345/179
Exp: Amsterdam, 1946, n° 54
Bâle, 1947, n° 37
La Haye, 1955, n° 76
Zurich, 1955, n° 61
Londres, 1955, n° 22
Venise, 1956, n° 5
Milan et Rome, 1956–57, n° 25
La Haye, 1966, n° 73
Berlin, 1968, n° 28
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 122)

39 ARBRE vers 1912
Huile sur toile 94/69,8
Seuphor: 347/192
Exp: Bâle, 1964–65, n° 30
Toronto et Philadelphie, 1966, n° 67
La Haye, 1966, n° 74
Berlin, 1968, n° 30
Pittsburgh, Carnegie Institute,
Museum of Art
ill. p. 66

38



A Paris, en 1912, Mondrian considère comme des croûtes et des chiffons toute l'oeuvre faite en Hollande. Il s'en désintéresse au point de permettre à Simon Maris de signer à sa place certaines oeuvres laissées sans signature.
Michel SEUPHOR (p. 198)

40 COMPOSITION N° 3 (Arbres) 1912–1913 ?
Huile sur toile 95/80
En bas à droite: MONDRIAN
Seuphor: 349/194 / repr. coul. p. 119
Exp: Amsterdam, 1946, n° 63
Bâle, 1947, n° 33
La Haye, 1955, n° 81
Zurich, 1955, n° 59
Milan et Rome, 1956–57, n° 28
Berlin, 1968, n° 31
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 130)
Dépôt S. B. Slijper

41 ECHAFAUDAGE 1912 ?–1914
Fusain sur carton 134,5/85
En bas à gauche: PM 12
Seuphor: 391/280
Exp: Bâle, 1964–65, n° 32
Berlin, 1968, n° 29
Bâle, Galerie Beyeler

Le cubisme très abstrait de Mondrian — Hollandais — (on sait que le cubisme a fait son entrée au musée d'Amsterdam; tandis qu'ici on se moque des jeunes peintres, on expose là-bas des Georges Braque, des Picasso, etc., en même temps que les Rembrandt), Mondrian, issu des cubistes, ne les imite point. Il paraît avoir avant tout subi l'influence de Picasso, mais sa personnalité reste entière. Ses arbres et son portrait de femme révèlent une cérébralité sensible. Ce cubisme suit une voie différente de celle que paraissent prendre Braque et Picasso . . .
Guillaume APOLLINAIRE (*Montjoie!*, 18 mars 1913, reproduit dans *Chroniques d'art*, pp. 300–301)

Apollinaire avait d'autant plus de mérite à souligner les qualités de Mondrian, que celles-ci, pour dérivées de Braque et Picasso qu'elles fussent,

40

n'en étaient pas moins d'apparence très différente. Car il était net, à travers l'utilisation faite par Mondrian du principe cubiste de composition, qu'il s'acheminait déjà vers un style pictural entièrement neuf, qui allait bientôt le conduire aux abstractions pures.
John GOLDING (*Le Cubisme*, trad. Françoise Cachin, p. 31)

42 COMPOSITION N° 7 1913
Huile sur toile 106,4/114,3
En bas à gauche: MONDRIAN
Seuphor: 374/265 / repr. p. 254
Exp: Berlin, 1968, n° 32
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum

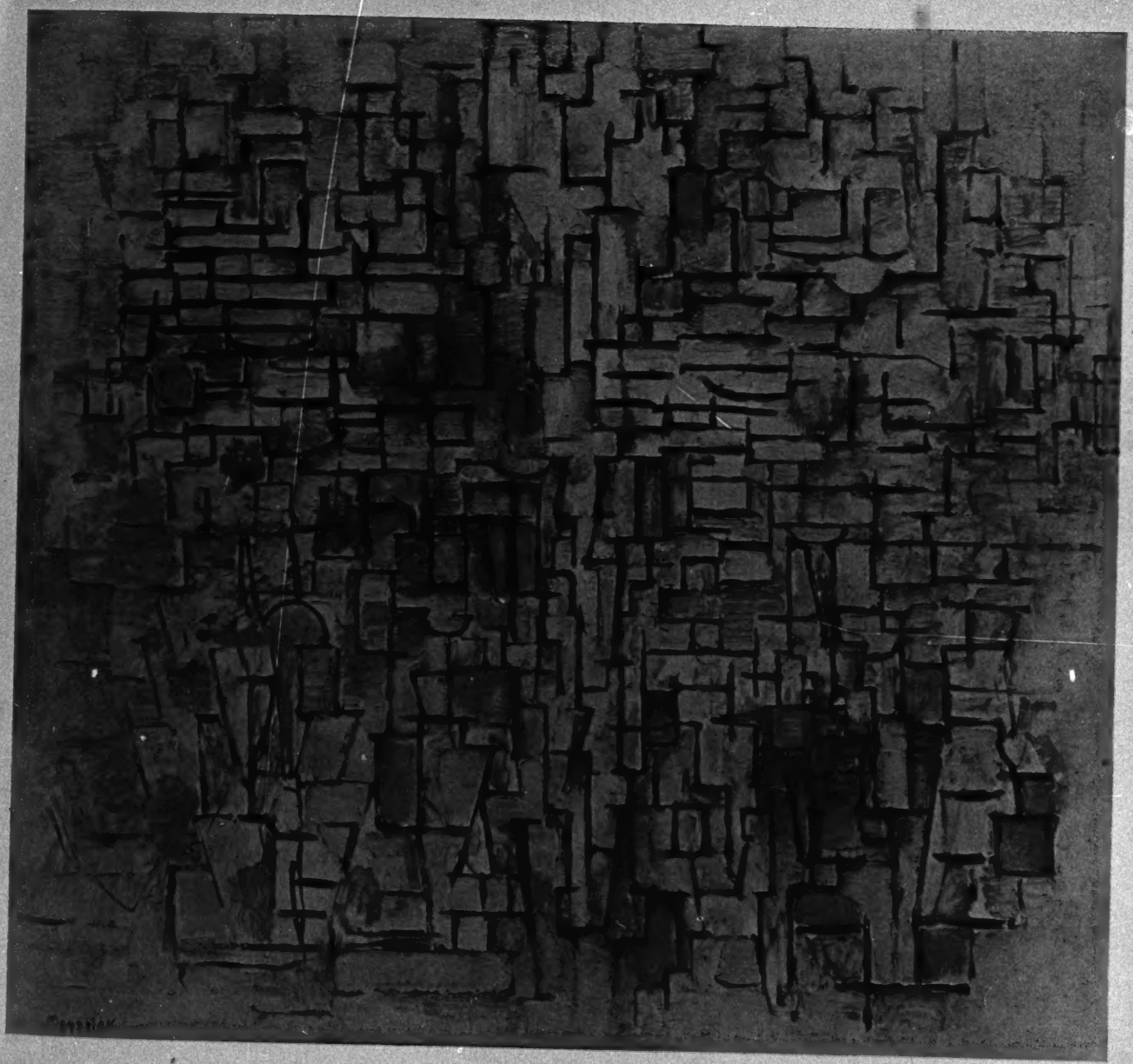
43 COMPOSITION EN GRIS ET JAUNE 1913
Huile sur toile 61,5/76,5
En bas à gauche: MONDRIAN
Seuphor: 406/269 / repr. p. 258
Amsterdam, Stedelijk Museum

1913–1914

Mondrian est à la recherche d'un style, d'un nouveau langage en peinture. C'est la simplification cubiste qui le met sur la voie. La retenue de la palette par la grisaille et la retenue de la forme par la domination des lignes droites donnent au cubisme de ces années une réelle noblesse qui, dans les oeuvres de Mondrian, acquerra quelque chose de singulièrement plus pénétrant encore, je dirais de mystique. Le sujet-prétexte (arbres, échafaudages) est bientôt abandonné tout à fait. Ici le cubisme donne son essence-même dans des oeuvres d'une vigueur tempérée, d'une calme puissance, qui sont parmi les premières de l'art abstrait.
Michel SEUPHOR (p. 100)

COMPOSITION DANS L'OVALE

Cette admirable toile en gris et jaune est une des plus belles pièces de l'époque cubiste. Elle a le coloris discret des oeuvres de Braque et de Picasso de ces mêmes années, mais Mondrian ne s'attarde plus à interpréter ou à transposer un sujet quelconque, si futile soit-il. Le sujet de cette peinture



n'est en effet rien d'autre que la peinture-même. La nature n'est plus traduite. Il n'y aucun support illusoire entre le regard du spectateur et l'harmonie des lignes et des couleurs. De même, dans la musique, il n'y a rien qui s'interpose entre le son et l'oreille de l'écoutant. C'est sans doute pour cela que l'on a parfois appelé ces toiles des symphonies.
Michel SEUPHOR (p. 401)

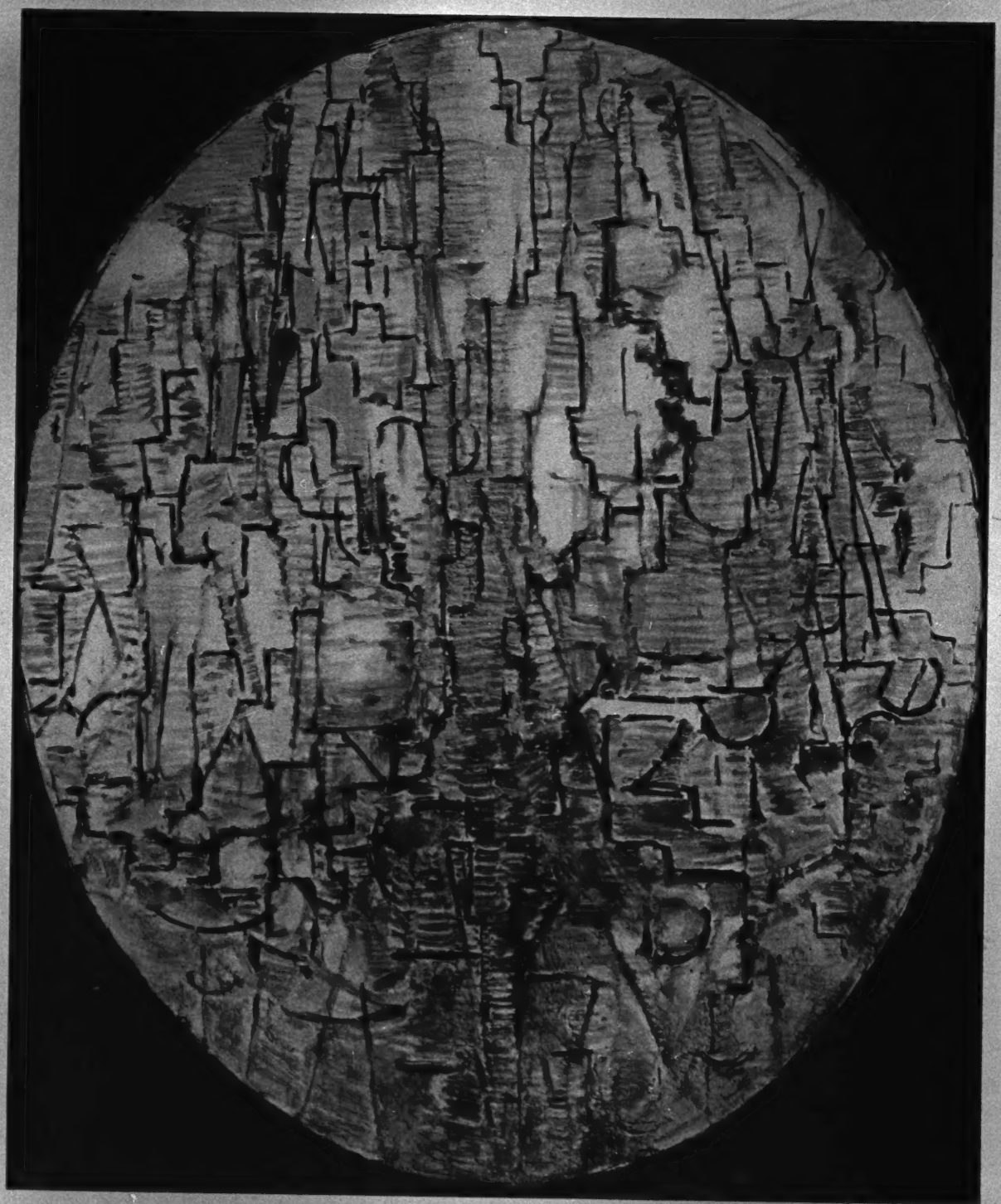
44 COMPOSITION DANS L'OVALE (ARBRES)
«ex-Bremmer» 1913
Huile sur toile 93/78
En bas à droite: MONDRIAN
Seuphor: 373/200 / repr. coul. p. 131
Exp: La Haye, 1955, nº 82
Zurich, 1955, nº 62
Londres, 1955, nº 29
Paris, 1957, nº 7
Bâle, 1964–65, nº 31
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 70
Amsterdam, Stedelijk Museum

45 COMPOSITION DANS L'OVALE
1913–1914
Huile sur toile 113/84,5
En bas à gauche: MONDRIAN
Seuphor: 412/281
Exp: La Haye, 1955, nº 86
Zurich, 1955, nº 67
Londres, 1955, nº 33
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 73
La Haye, 1966, nº 80
Berlin, 1968, nº 33
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 134)
Dépôt S. B. Slijper pl. coul. p. 87

COMPOSITION Nº 9

Bien que Seuphor ait considéré cette oeuvre comme un *Echafaudage*, une comparaison avec certains dessins intitulés: *Maison en démolition* (et notam-

44



ment Seuphor 359/364) montre que le vrai sujet est la façade latérale d'un immeuble parisien sur laquelle on peut distinguer les restes d'un intérieur adjacent. Les contours des cloisons et du mur, en haut et en bas de la composition, se transforment en un dessin plat presque abstrait. Toute une suite de neuf dessins extraits d'un cahier d'esquisses entièrement exécuté à Paris vers 1912–1914 montre le sujet considéré de différents points de vue et représenté de façon plus ou moins complète. Le titre: *Façade bleue* n'est pas seulement justifié par le caractère monochromatique de la peinture, mais aussi par l'inscription B qui se trouve sur la plupart des carrés de l'un de ces dessins.

La datation de cette oeuvre importante excite autant de curiosité que de doutes, parce que le dessin fut marqué par Mondrian – certainement beaucoup plus tard – «10», ce qui prouve qu'il pensait l'avoir exécuté très peu de temps après son arrivée à Paris. Mais la peinture elle-même semble très clairement apparentée par le style à des oeuvres comme la *Composition dans l'ovale* (n° 134 du Gemeentemuseum) et davantage encore à la *Composition avec plans colorés* (Seuphor 413/284) datée 1914. D'ailleurs une date fin 1913 – début 1914 est vraisemblable du fait du «12» que Mondrian mit à New York sur divers grands fusains (comme Seuphor 39/280) qui sont manifestement les ultimes préliminaires à la peinture finale. En considérant que Mondrian situait deux ans trop tôt son arrivée à Paris, nous pouvons admettre que «12» équivaut à «14». (Sur une liste possédée par M. Holtzmann, liste dont Mondrian semble s'être servi pour l'organisation de son exposition de 1942 à la Valentine Gallery, certains dessins d'abord classés comme de 1912 furent ensuite rangés en 1914.)

Considérée ainsi, la *Façade bleue* marque l'apogée du premier séjour de Mondrian à Paris, et annonce de façon frappante toute une série d'oeuvres dont certaines sont de 1917 et même de 1918, comme la *Composition en couleurs B*, les *Compositions avec plans de couleurs* etc. Que la tonalité bleue soit un rappel volontaire des *Arbres bleus* de 1908–1909, et que par suite il comporte, ou non, une allusion symbolique aux tonalités vespérales, de toute façon le caractère nuancé de la palette nous rappelle que la période cubiste de Mondrian ne s'est développée qu'après une longue expérience de la peinture de plein air.

Robert P. WELSH *(Catalogue des Expositions de Toronto et de Philadelphie,* p. 148)

45

46 COMPOSITION N° 9
(La Façade bleue) 1913–1914
Huile sur toile 95/67,5
En bas à droite: MONDRIAN
Seuphor: 372/279 / repr. p. 253
Exp: Zurich, 1955, n° 68
Toronto et Philadelphie, 1966, n° 74
La Haye, 1966, n° 81
New York, The Museum of Modern Art
Don de Mr et Mrs Armand P. Bartos

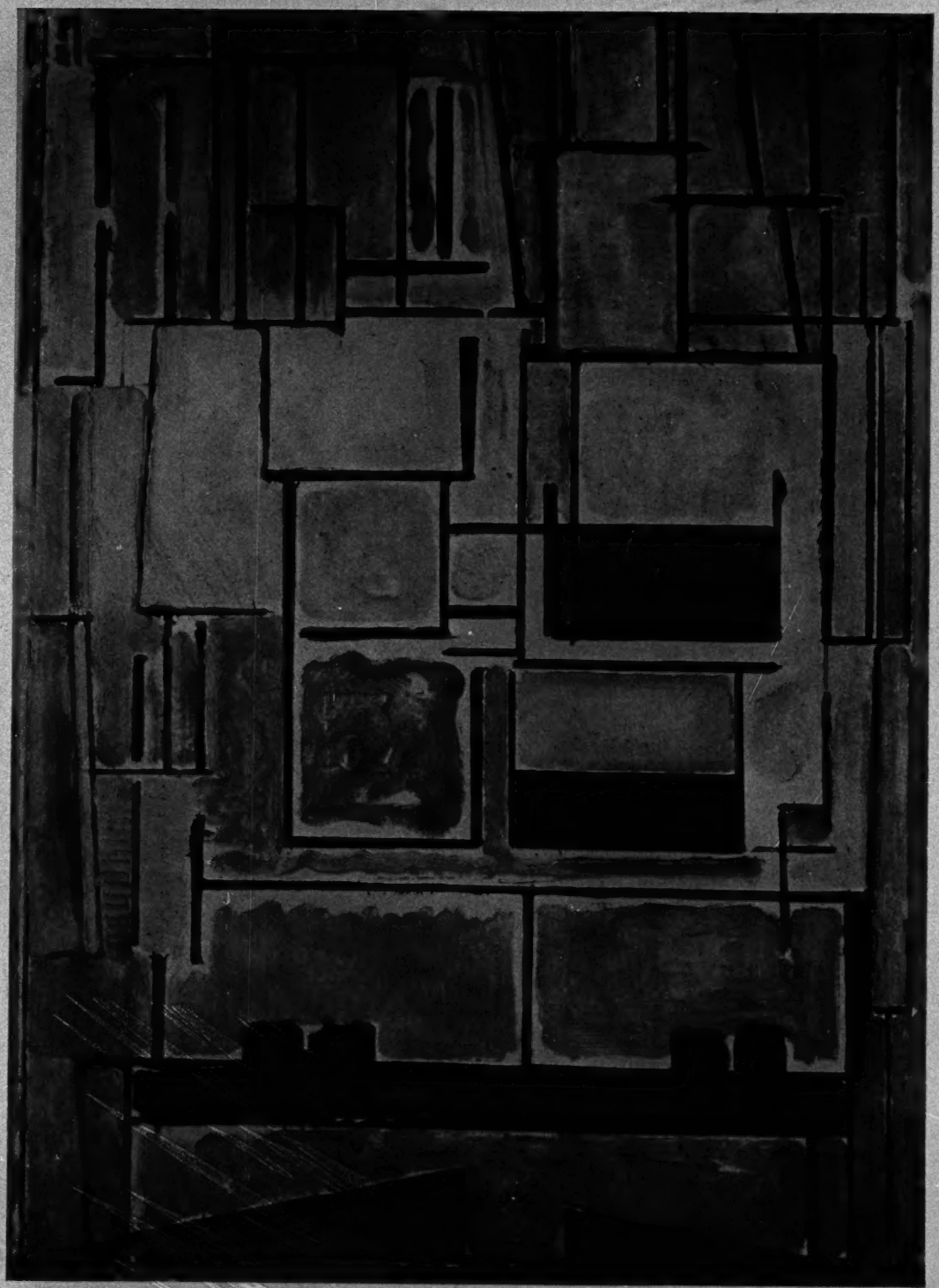
47 COMPOSITION OVALE AVEC COULEURS CLAIRES 1913–1914 ?
Huile sur toile 107,6/78,8
En bas à gauche: MONDRIAN
Seuphor: 380/283 / repr. coul. p. 133
Exp: Berlin, 1968, n° 36
New York, The Museum of Modern Art
Acquisition de 1950 pl. p. 90

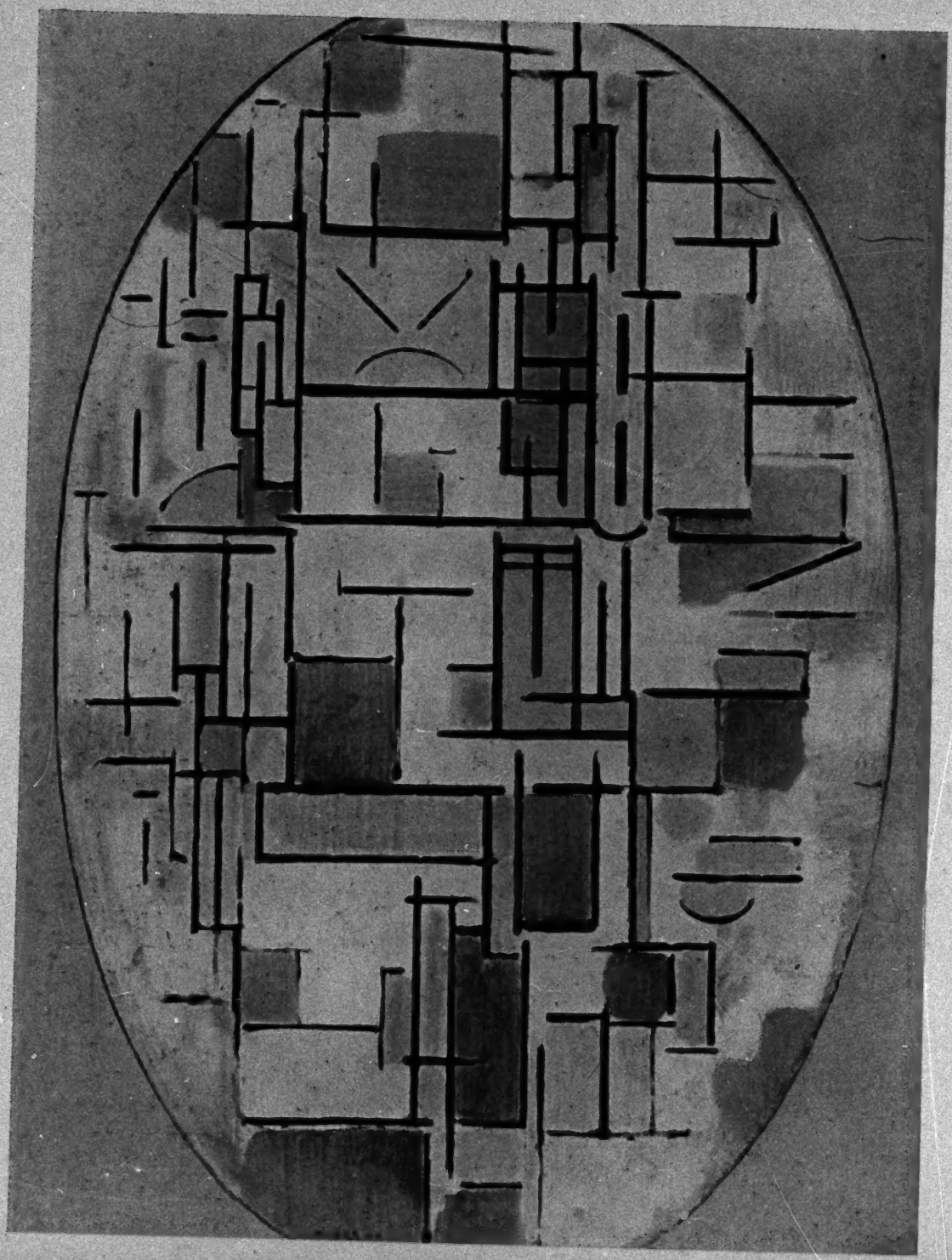
48 COMPOSITION DANS L'OVALE (TABLEAU III) 1914
Huile sur toile 140/101
En bas à droite: PM
Seuphor: 411/275 / repr. coul. p. 153
Exp: La Haye, 1955, n° 87
Milan et Rome, 1956–57, n° 30
Paris, 1957, n° 8
Amsterdam, Stedelijk Museum pl. p. 91

1914–1915

A Domburg et, pendant l'hiver à Amsterdam, Mondrian continue ses abstractions de façades d'églises et ses compositions abstraites en tons clairs où les gris dominants font chanter des roses et des bleus sobrement employés. Quelques compositions aussi où dominent les ocres et les bruns. Mais sa principale étude en 1914 et 1915 sera toujours la mer.
Michel SEUPHOR (P. 118)

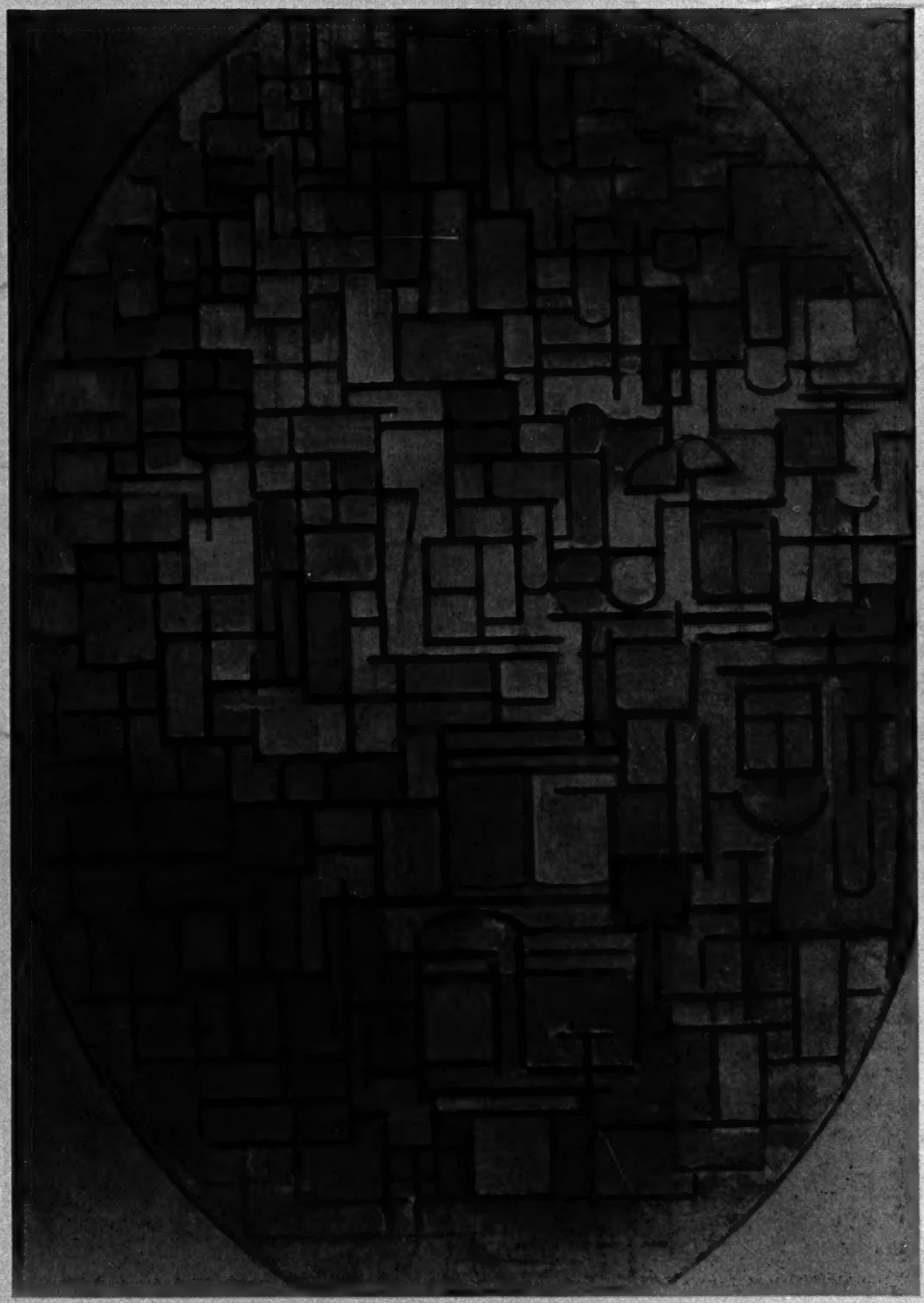
46





47

48



LA MER

On peut très bien suivre la lente évolution du thème de la mer de 1905 à 1915. Cela part de dessins encore naturalistes pris du haut d'une dune (je pourrais presque dire l'endroit exact) avec la perspective de la plage où les brise-lames qui se suivent à intervalles réguliers tracent autant de lignes noires horizontales, elles-mêmes composées de petits traits verticaux et semblabes, dans le jeu de la perspective qui les rend compactes, à une petite forêt s'avançant dans la mer. Dans un schéma de son carnet de notes, Mondrian explique que la ligne de l'horizon symbolise le repos, que les alignements de piquets noirs, formant des horizontales irrégulières, «ne sont pas au repos, mais indiquent la direction du repos». Cette direction, c'est la continuation de la courte verticale des piquets jusqu'au croisement de la ligne d'horizon, ce qui donnerait, par l'angle droit ainsi obtenu, le repos complet de l'image, c'est-à-dire *masculin et féminin, élément spirituel et élément matériel, formant ensemble l'unité.*

Pendant le séjour à Paris, le thème est abandonné, bien que d'une certaine manière il se retrouve dans les *façades* et les *échafaudages.* Car tous ces thèmes le conduisent uniment à la même affirmation du rythme horizontal-vertical.

Mais aussitôt à Domburg, en 1914, il reprend le thème de la mer d'une manière directe dans une série de dessins plus amples où d'abord l'horizontale domine. Puis la verticale reprend ses droits et tend à se prononcer plus fortement par une sorte de tranchée qui va vers le milieu du dessin en partant du bas de la composition. L'idée de cette cristallisation de la verticale lui est venue du môle de Scheveningen, actuellement détruit. L'image ainsi obtenue nous rapproche du thème plus ancien de l'arbre, la poussée verticale dans le centre pouvant figurer le tronc.

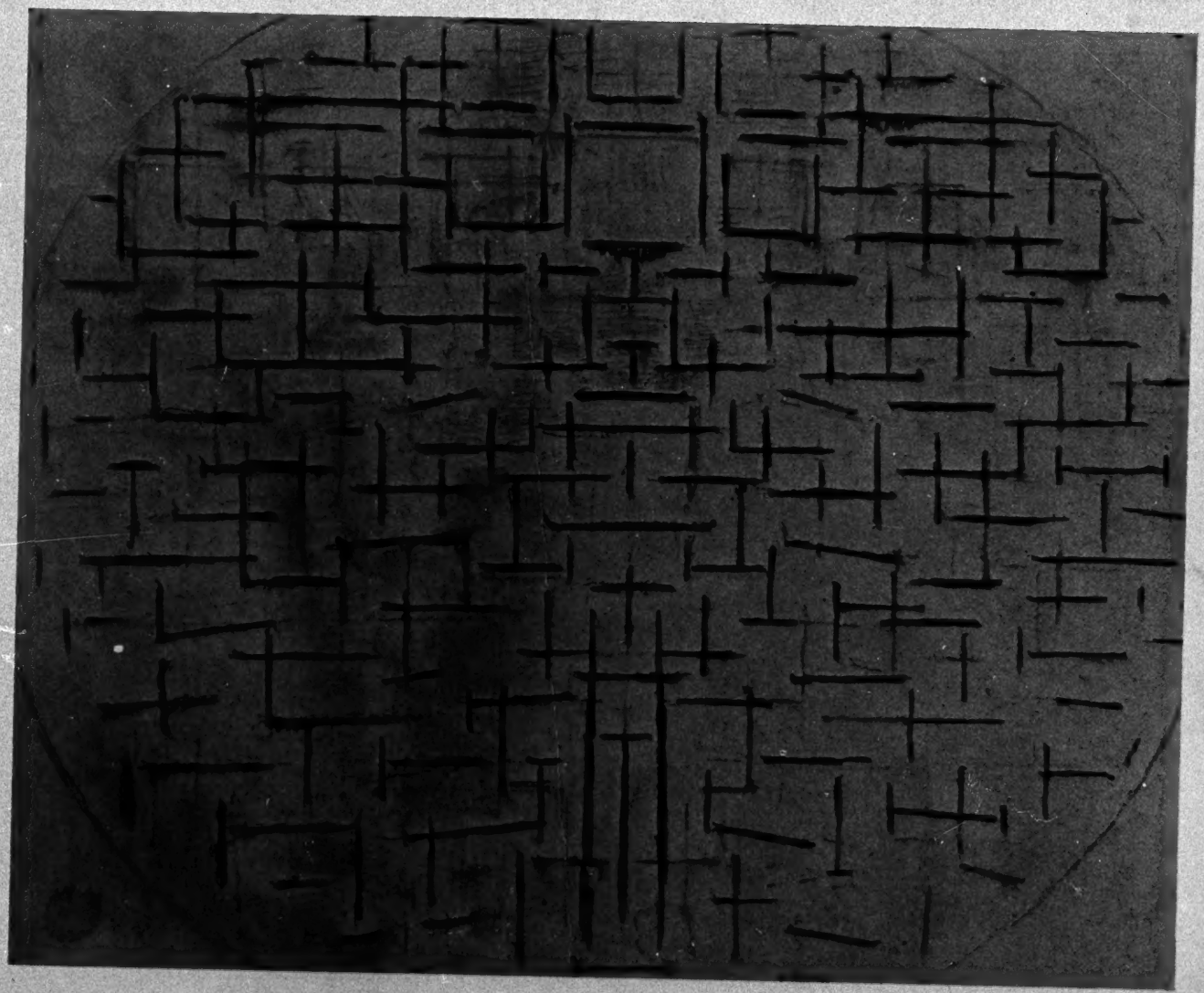
Lorsque cette série d'étranges marines trouve son accomplissement, nous nous trouvons en présence d'une majesté calme et mystérieuse, qui contiendrait, la protégeant, un inouï jaillissement. Cette mer cérébrale et pourtant si vivante me fait penser aux strophes du début du *Cimetière marin:*

Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée.
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!

Le peintre et le poète sont ici également modernes, également classiques, également grecs.

Michel SEUPHOR (p. 120).

49



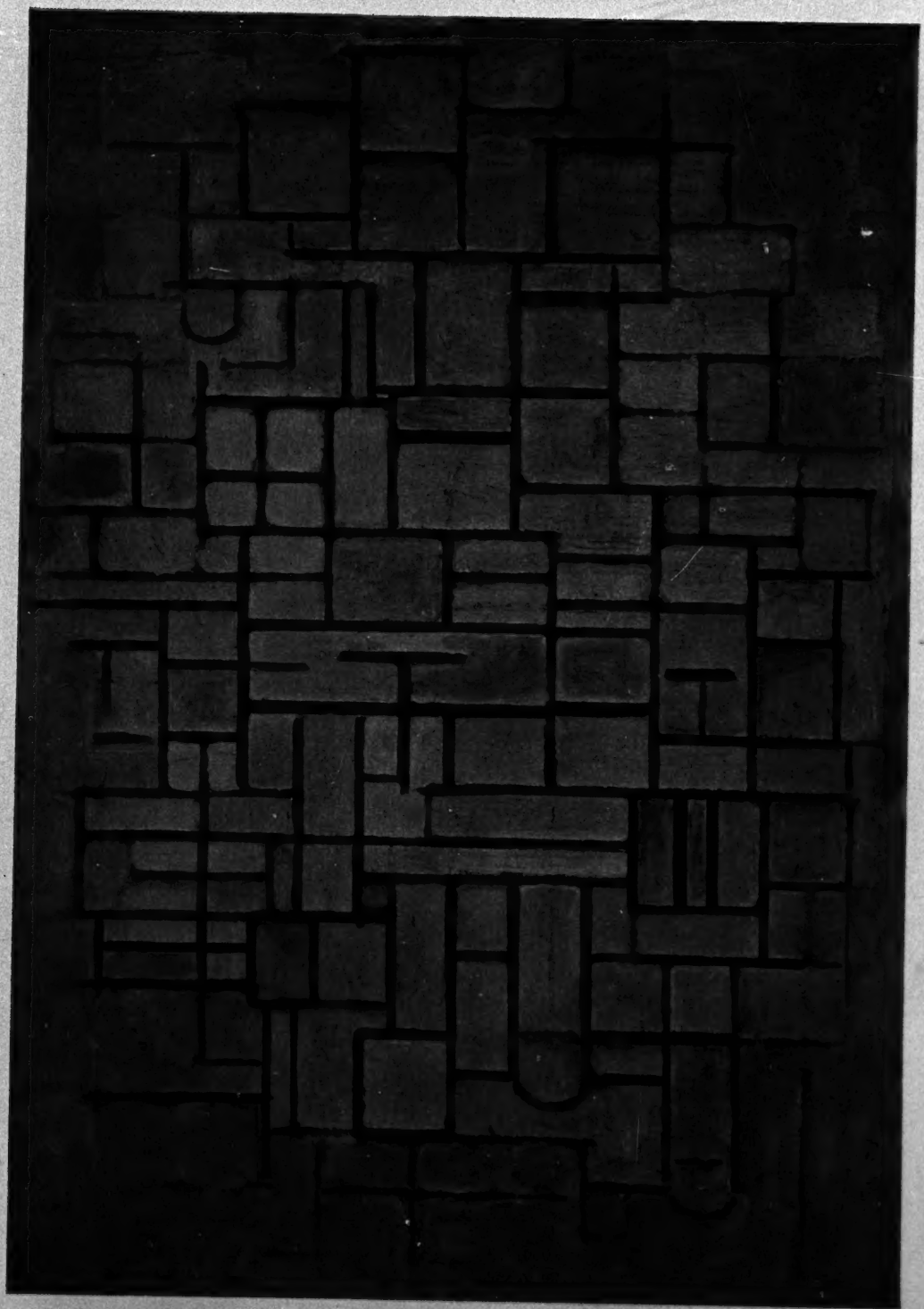
Voyant la mer, le ciel et les étoiles, je les représentai par une multitude de croix. J'étais impressionné par la grandeur de la nature, et j'essayai d'exprimer l'expansion, le repos, l'unité. C'est peut-être pour cette raison qu'un critique d'art appela l'une de ces peintures: *Noël.* Mais je sentais que je travaillais toujours comme un impressionniste, exprimant une sensation particulière et non pas la réalité comme elle est.
Piet MONDRIAN *(Toward the true vision of reality,* trad. Seuphor)

49 JETEE ET OCEAN (LA MER A SCHEVENINGUE) 1914
Fusain sur papier 51/63
En bas à droite: PM 14
Seuphor: 398/237 / repr. p. 123
Exp: Toronto et Philadelphie, 1966, n° 79 b
La Haye, 1966, n° 86
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 136)
Dépôt S. B. Slijper pl. p. 93

50 EGLISE A DOMBURG vers 1914
Encre de Chine sur papier 68/50
En bas à gauche: monogramme PM
Seuphor: 388/254 / repr. p. 109
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 135)
Dépôt S. B. Slijper ill. p. 66

51 COMPOSITION N° 6 1914
Huile sur toile 88/61
En bas à gauche: MONDRIAN 1914
Seuphor: 408/273 / repr. coul. p. 135
Exp: Amsterdam, 1946, n° 76 a
La Haye, 1955, n° 84
Zurich, 1955, n° 69
Toronto et Philadelphie, 1966, n° 75
La Haye, 1966, n° 82
Berlin, 1968, n° 34
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 134a)
Dépôt S. B. Slijper

51



© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1969
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

52 ASSIETTE 1915
Céramique ronde Diam: 20
Non répertorié par Seuphor
Exp: Bâle, 1964–65, nº 34
Bâle, M. Ernst Beyeler

Même après son ralliement au cubisme, et durant de longues années, il arriva plus d'une fois à Mondrian d'interrompre ses recherches de pionnier, et de pignocher quelque toile naturaliste, fleurs ou paysages, tantôt pour faire plaisir à un ami, et tantôt — le plus souvent sans doute — tout bonnement pour vivre, c'est-à-dire sur commande d'un client. Et il est bien difficile de dater certains paysages de Hollande, parce qu'il en fit à nouveau après son retour là-bas en 1914, et qu'alors il se remit à signer Mondriaan.

53 FERME A DUIVENDRECHT 1906–1916 ?
Huile sur toile 85,5/108,5
En bas à droite: P. MONDRIAAN
Seuphor: 220/120 / repr. p. 213
Exp: Amsterdam, 1946, nº 13
La Haye, 1966, nº 30
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 140) ill. p. 47

1916

Mondrian fait à La Haye la connaissance de van der Leck.

C'est au contact de van der Leck qu'il commença à peindre en aplats, à faire usage de plans rectangulaires de couleurs pures.

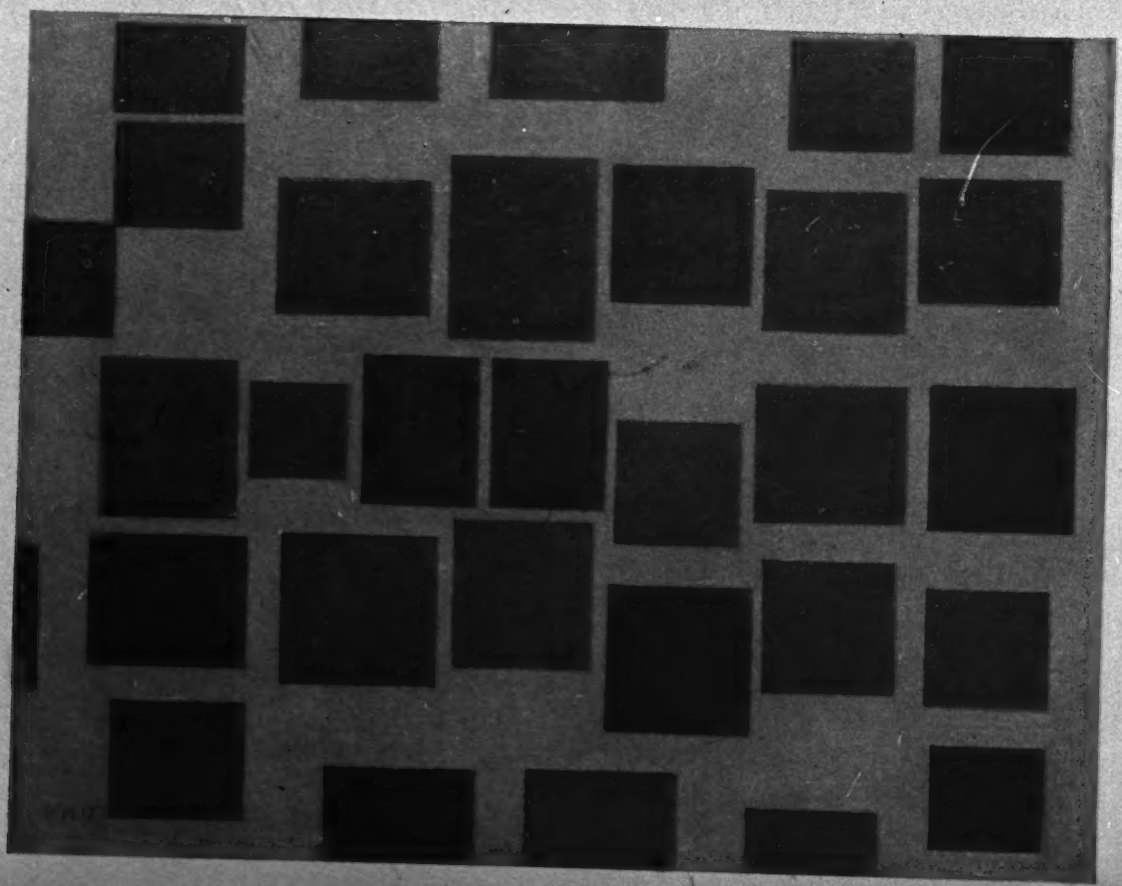
Michel SEUPHOR (p. 129)

1917–1919

En 1916 et 1917 s'achève l'évolution des petits traits horizontaux et verticaux, dernier développement du thème de la mer et des échafaudages. Les premiers rectangles de couleurs apparaissent cette même année 1917. Aux petits rectangles qui se détachent sur un fond blanc se mêlent de courts traits noirs qui parfois se superposent aux rectangles. Puis apparaissent les rectangles seuls, et, en 1918 et 1919, les lignes seules sur fond gris.

Michel SEUPHOR (p. 152)

54



54 COMPOSITION AVEC PLANS DE COULEURS N° 3 1917
Huile sur toile 48/61
En bas à gauche: P M 17
Seuphor: 428/286

Exp: La Haye, 1955, n° 94
Zurich, 1955, n° 73
Londres, 1955, n° 38
Milan et Rome, 1956–57, n° 34
Paris, 1957, n° 11
Toronto et Philadelphie, 1966, n° 83
La Haye, 1966, n° 91

La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan n° 145) pl. coul. p. 97

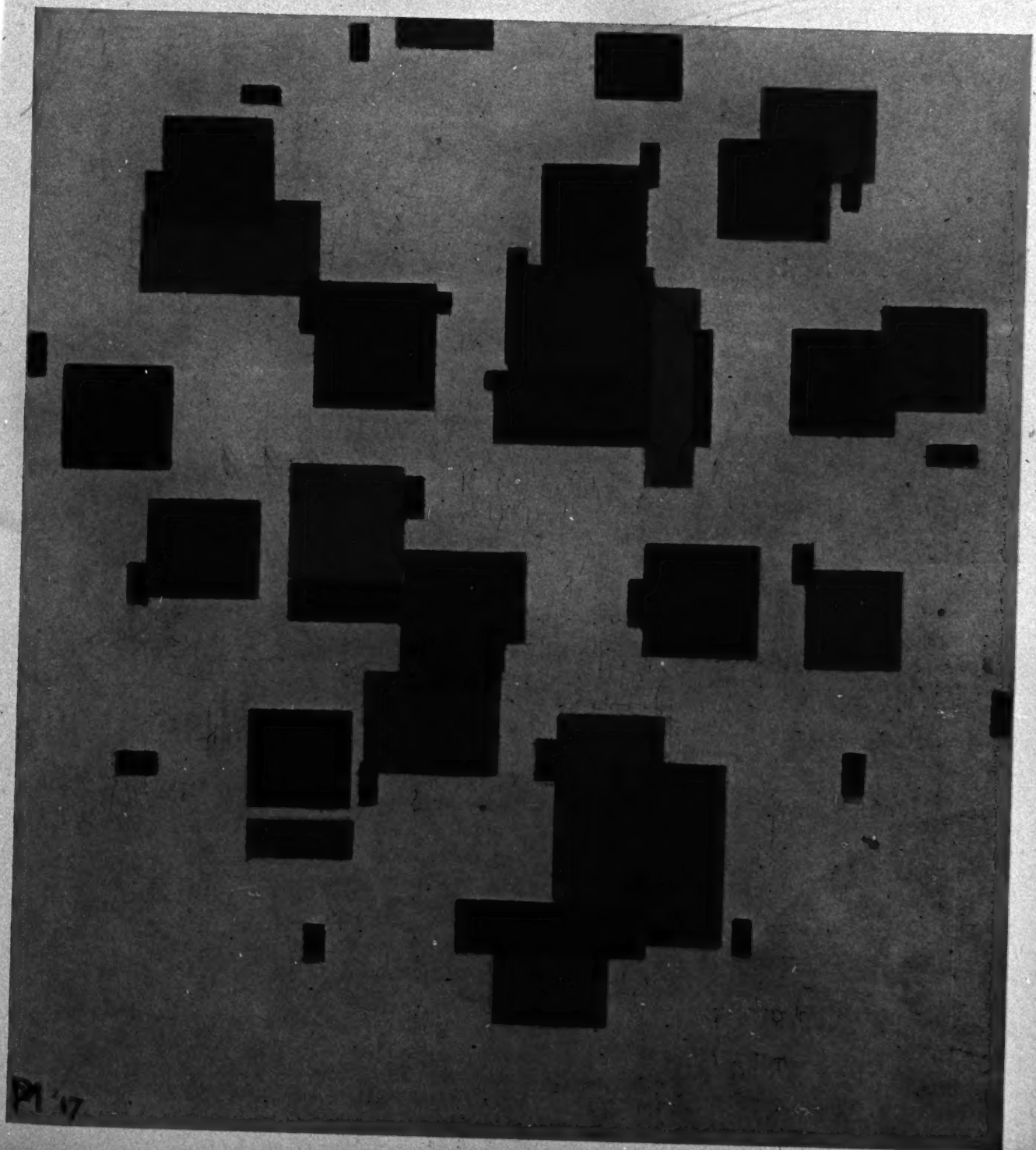
L'intention du cubisme, au moins au début, était d'exprimer le volume. Ainsi était maintenu l'espace tridimensionnel, c'est-à-dire l'espace naturel. Le cubisme restait donc un mode d'expression fondamentalement naturaliste. Cette volonté des cubistes de représenter des volumes dans l'espace était contraire à ma conception de l'abstraction, qui est fondée sur la croyance que le dit espace doit être détruit. C'est ainsi, pour aboutir à la destruction du volume, que j'en vins à l'usage des plans.

Piet MONDRIAN (interview pris par James Johnson Sweeney, *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol. XIII, n°s 4–5)

55 COMPOSITION AVEC PLANS DE COULEURS 1917
Huile sur toile 48/61,5
En bas à droite: P M 17
Seuphor: 429/287

Exp: La Haye, 1955, n° 93
Zurich, 1955, n° 72
Venise, 1956, n° 8
Milan et Rome, 1956–57, n° 33
Berlin, 1968, n° 37

Rotterdam,
Museum Boymans-van Beuningen



56 COMPOSITION EN COULEURS B 1917
Huile sur toile 50/44
En bas à gauche: monogramme PM '17
Seuphor: 433/291 / repr. p. 264

Exp: Amsterdam, 1946, nº 81
Bâle, 1947, nº 26
La Haye, 1955, nº 92
Zurich, 1955, nº 71
Londres, 1955, nº 37
Venise, 1956, nº 9
Milan et Rome, 1956–57, nº 32
Paris, 1957, nº 10
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 82
La Haye, 1966, nº 90
Berlin, 1968, nº 38

Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum
Dépôt du Musée Kröller-Müller pl. p. 99

AUTOPORTRAIT DE 1918

C'est pour faire plaisir à Slijper que Mondrian a peint en 1918, en pleine recherche abstraite, un portrait naturaliste de lui-même. Il le signa avec deux *a* parce qu'il appartenait, disait-il, à une autre époque de son évolution.
Michel SEUPHOR (p. 190)

57 AUTOPORTRAIT 1918
Huile sur toile 88/71
En bas à gauche: PIET MONDRIAAN '18
Seuphor: 435/8 / repr. coul. p. 21

Exp: La Haye, 1955, nº 95
Zurich, 1955, nº 74
La Haye, 1966, nº 92

La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 147)
Dépôt S. B. Slijper

1919

En revenant à Paris au début de 1919, Mondrian ne retrouvera pas l'inspiration jaillissante mais mesurée de l'époque cubiste. *De Stijl* a été créé. *De Stijl* est une école d'architecture et Mondrian sera dorénavant architecte.

C'est-à-dire qu'il utilisera les éléments précis, géométriques et rectilignes de l'architecture, mais en les disposant librement.

Les toiles en grisaille de Mondrian et les premiers vitraux abstraits de van Doesburg et de Huszar me font parfois penser à certaines compositions en brique que l'on rencontre fréquemment en Hollande. Les maçons hollandais ont toujours été des maîtres dans l'utilisation fantaisiste de la brique. La division rectiligne de la surface par l'utilisation de la brique est un phénomène purement hollandais dont Mondrian et les gens du *Stijl* on tiré la leçon plastique.

Michel SEUPHOR (p. 403 et p. 152)

58 COMPOSITION EN GRIS ET BRUN-OCRE 1918–1919
Huile sur toile 80/49,5
En bas à gauche: P M 18
Seuphor: 437/294
Exp: Toronto, 1966, nº 86 a
Houston, Museum of Fine Arts
Don de M. et Mme Pierre Schlumberger

59 PLANS DE COULEURS AVEC LIGNES GRISES 1918–1919
Huile sur toile 49/60,5
En bas à gauche: P M 18
Seuphor: 441/301
Exp: La Haye, 1955, nº 96
Zurich, 1955, nº 75
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 84
La Haye, 1966, nº 93
Berlin, 1968, nº 39
Zurich, Prof. Max Bill
pl. p. 103

1919

1919 voit naître les premières compositions en losange et deux grandes toiles divisées en quadrillages tout à fait réguliers.

Michel SEUPHOR (p. 152)

60 COMPOSITION DANS LE CARREAU 1919
Huile sur toile diag. 84, côté 49
En bas, au milieu vers la droite: P M / 19
Seuphor: 447/300 / repr. p. 267

Exp: Amsterdam, 1946, nº 84
Bâle, 1947, nº 24
Berlin, 1968, nº 40

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

ill. p. 123

61 COMPOSITION AUX COULEURS CLAIRES AVEC CONTOURS GRIS 1919
Huile sur toile 49/49
En bas à droite: P M 19
Seuphor: 444/296

Exp: La Haye, 1955, nº 98
Zurich, 1955, nº 79
Bâle, 1964–65, nº 37

Bâle, Mme Marguerite Arp-Hagenbach

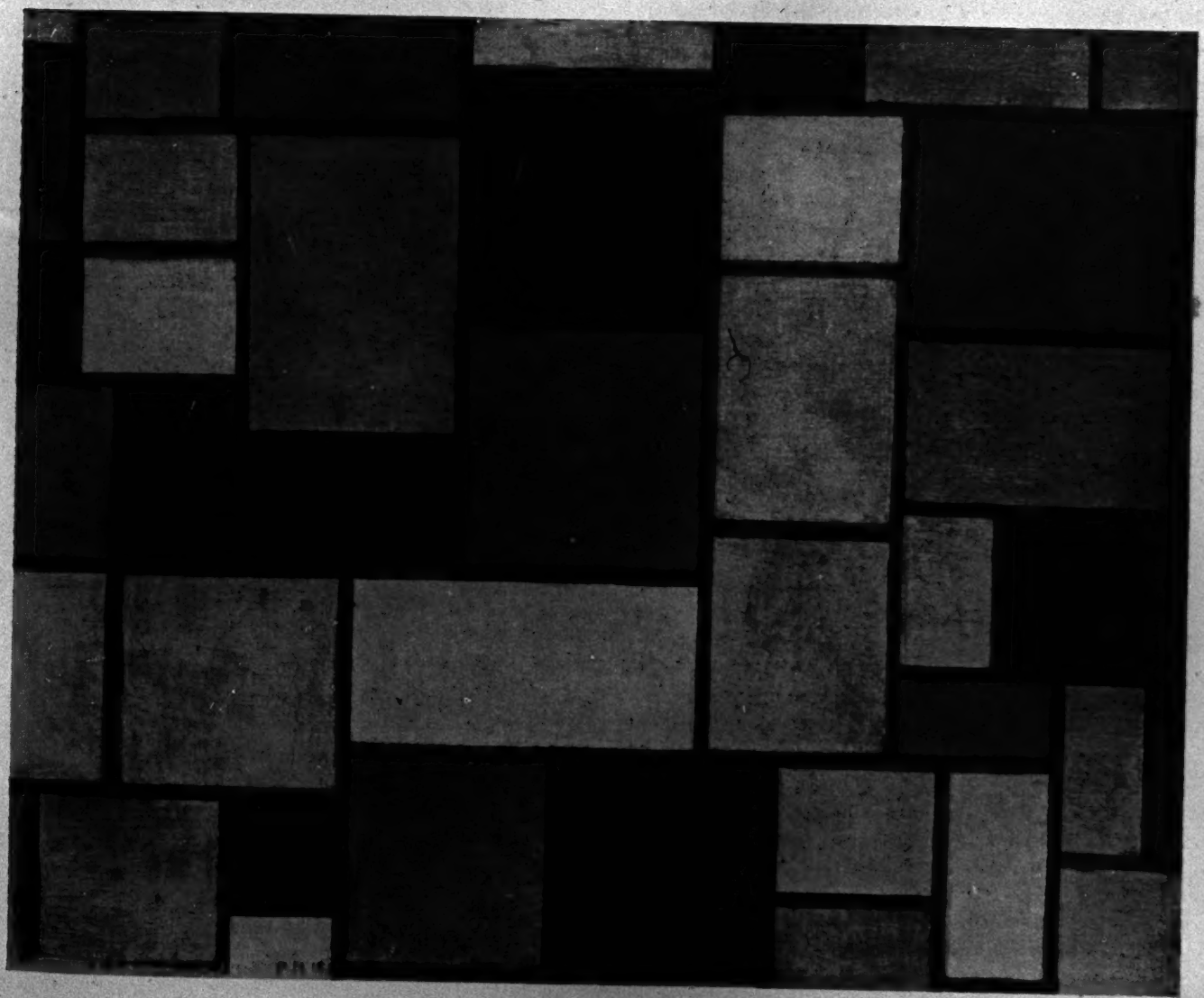
62 COMPOSITION DANS LE DAMIER AVEC COULEURS CLAIRES 1919
Huile sur toile 88/106
En bas à gauche: P M '19
Seuphor: 442/292 / repr. coul. p. 157

Exp: Amsterdam, 1946, nº 86
Bâle, 1947, nº 23
La Haye, 1955, nº 100
Zurich, 1955, nº 77
Londres, 1955, nº 39
Venise, 1956, nº 12
Milan et Rome, 1956–57, nº 36
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 87
La Haye, 1966, nº 95 a
Berlin, 1968, nº 41

La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 148)
Dépôt S. B. Slijper

ill. p. 75

59



POINT DE VUE

Z: Je trouve, pour ma part, qu'il est difficile à un artiste de travailler à une nouvelle conception du beau quand il continue à faire de sa maison ou de son atelier une sorte de musée d'art ancien, et encore le plus souvent de médiocre qualité. Il se crée ainsi à lui-même une atmosphère où le neuf ne saurait se trouver à son aise...

Nos chambres hollandaises sont le plus souvent sans aucun agrément de division architectonique. Ce n'est guère plus qu'un espace limité par six surfaces planes avec des trous qui font les portes et les fenêtres. Les chambres françaises ont dans l'ensemble déjà un peu plus de divisions en elles-mêmes. Mais toujours les surfaces des murs demeurent sans division ou sont divisées d'une manière non équilibrée.

Y: Cela est vrai, il peut y avoir une grande différence entre une chambre et une chambre.

Z: Cette différence a sa cause dans la répartition de l'espace et dans l'usage de la couleur. On s'en rend compte, par exemple, dans bien des rues commerçantes en France. Les différentes façades font la division spatiale de la rue. Elles se distinguent les unes des autres par le blanc ou le noir ou par une couleur définie. Elles forment ainsi une composition de divers plans colorés qui expriment des rapports nets et équilibrés. Un certain équilibre de répartition architectonique m'a cependant aussi frappé chez nous, par exemple dans les fermes du Brabant.

Y: Ainsi, en fait, c'est de la répartition de l'espace d'une chambre qu'il faut tout attendre.

Z: Il faut qu'elle soit un espace divisé, donc un espace déjà partiellement rempli, limité par six surface divisées elles aussi et qui s'équilibrent mutuellement par les rapports de positions, les dimensions et les couleurs. On sentait déjà cela vaguement quand on divisait l'espace par des meubles et autres objets. Mais tout cela d'une manière plus ou moins capricieuse et au moyen d'objets plus ou moins bizarres et capricieux eux-mêmes, de telle sorte qu'il faut parler plutôt de recherches d'ornement que de rapports et de proportions.

L'aspect général, les formes et les couleurs d'un meuble doivent être en accord avec la forme générale de la pièce, et non seulement cela, mais encore les rapports des mesures et les rapports des couleurs entre elles. On ne saurait sans cela atteindre l'équilibre pur. Par leur forme principale généralement rectangulaire, les toiles des peintres naturalistes s'accordent, elles aussi, avec le mur, avec la forme rectangulaire d'une pièce d'habitation, mais il faudrait ne pas regarder ce qui se trouve à l'intérieur du cadre! Il

vaudrait mieux retourner ces peintures la face contre le mur afin de les utilisier simplemement comme des éléments de division du mur.

Y: Ainsi donc il faudrait que tous les meubles et tous les objets qui se trouvent dans la pièce soient construits en tenant compte d'abord de la pièce elle-même?

Z: Si l'on veut arriver, dans l'ensemble, à exprimer *exactement* un pur équilibre de rapports, il faut en effet que tout soit fait selon un seul et même principe.

Le tableau abstrait réaliste pourra disparaître aussitôt que nous pourrons reporter sa beauté plastique autour de nous par la division en couleurs de la chambre.

Piet MONDRIAN *(Réalité naturelle et réalité abstraite,* trad. Seuphor)

1920

En 1920 la position des lignes redevient asymétrique. En même temps les toiles trahissent quelques hésitations dans l'emploi des couleurs, parfois étrangement fades. On trouve des jaunes-verts, des bleus laiteux, des orangés indécis.

Michel SEUPHOR (p. 152)

63 COMPOSITION EN GRIS, ROUGE, JAUNE ET BLEU 1920
Huile sur toile 101/100,5
En bas à droite: P M '20
Seuphor: 449/303
Exp: Berlin, 1968, nº 43
Londres, The Trustees of the Tate Gallery

64 COMPOSITION AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1920
Huile sur toile 51,5/61
En bas à gauche: P M 20
Seuphor: 453/310
Exp: Amsterdam, 1946, nº 91
Bâle, 1947, nº 21
La Haye, 1955, nº 103
Zurich, 1955, nº 82
Venise, 1956, nº 14
Milan et Rome, 1956–57, nº 38
Paris, 1957, nº 14
Amsterdam, Stedelijk Museum

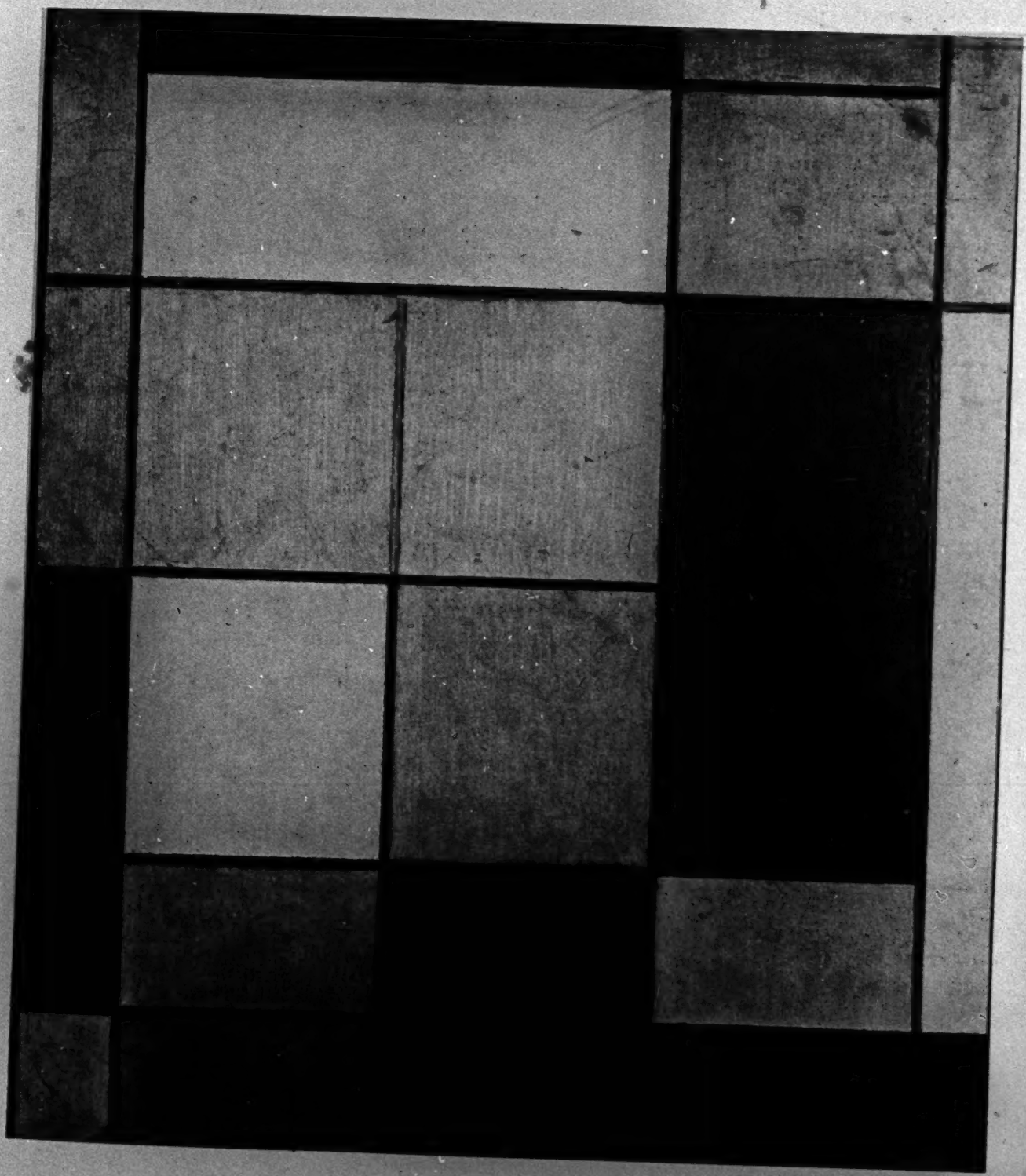
Une paysanne, qui vint nous faire visite pendant la guerre, s'écria en voyant un tableau de Mondrian: «Oh! Comme c'est beau!» Nous lui demandâmes si elle pourrait nous dire pourquoi. «Oui, dit-elle. C'est beau comme quand je contemple le polder de ma fenêtre.» Mondrian avait écrit un jour à une des mes nièces qui lui avait acheté un tableau: «Je t'envoie un morceau qui donne de la lumière.» C'est probablement cela que la paysanne y voyait.
J. J. P. OUD (Préface aux expositions de Milan et de Rome, 1956–1957)

65 COMPOSITION AVEC ROUGE, BLEU ET VERT «ex-Oud» 1920
Huile sur toile 67/57
En bas au milieu: P M '20
Seuphor: 452/306
Exp: Amsterdam, 1946, nº 89
La Haye, 1955, nº 102
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 88
La Haye, 1966, nº 96
Berlin, 1968, nº 44
Cologne, Collection Wilhelm Hack

1921

Le vrai départ a lieu en 1921. Les toiles de cette année sont toutes très remarquables. Les fonds sont des variations de bleus très pâles, presque blancs. Les lignes noires, qui maintenant ont beaucoup plus de netteté, partagent la surface en rectangles de dimensions très variées et isolent les plans de couleur qui tendent à devenir moins nombreux. En même temps la couleur est mieux prononcée, bien que le rouge se cherche encore.
Michel SEUPHOR (p. 152)

66 COMPOSITION AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1921
Huile sur toile 48/48
En bas, au milieu vers la droite: P M 21
Seuphor, cat. gén. 466 / repr. coul. p. 159
Collection Herbert and Nannette Rothschild



67 COMPOSITION 1921
Huile sur toile 76/52,4
En bas au milieu, dans le noir: P M 21
Non répertorié par Seuphor
Exp: Berlin, 1968, nº 45
New York, The Museum of Modern Art
Don de John L. Senior, Jr.

68 COMPOSITION I AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1921
Huile sur toile 103/100
En bas à droite: P M 21
Seuphor: 459/315 / repr. p. 270
Exp: Amsterdam, 1946, nº 94
La Haye, 1955, nº 106
La Haye, 1966, nº 101
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 153)
Dépôt S. B. Slijper

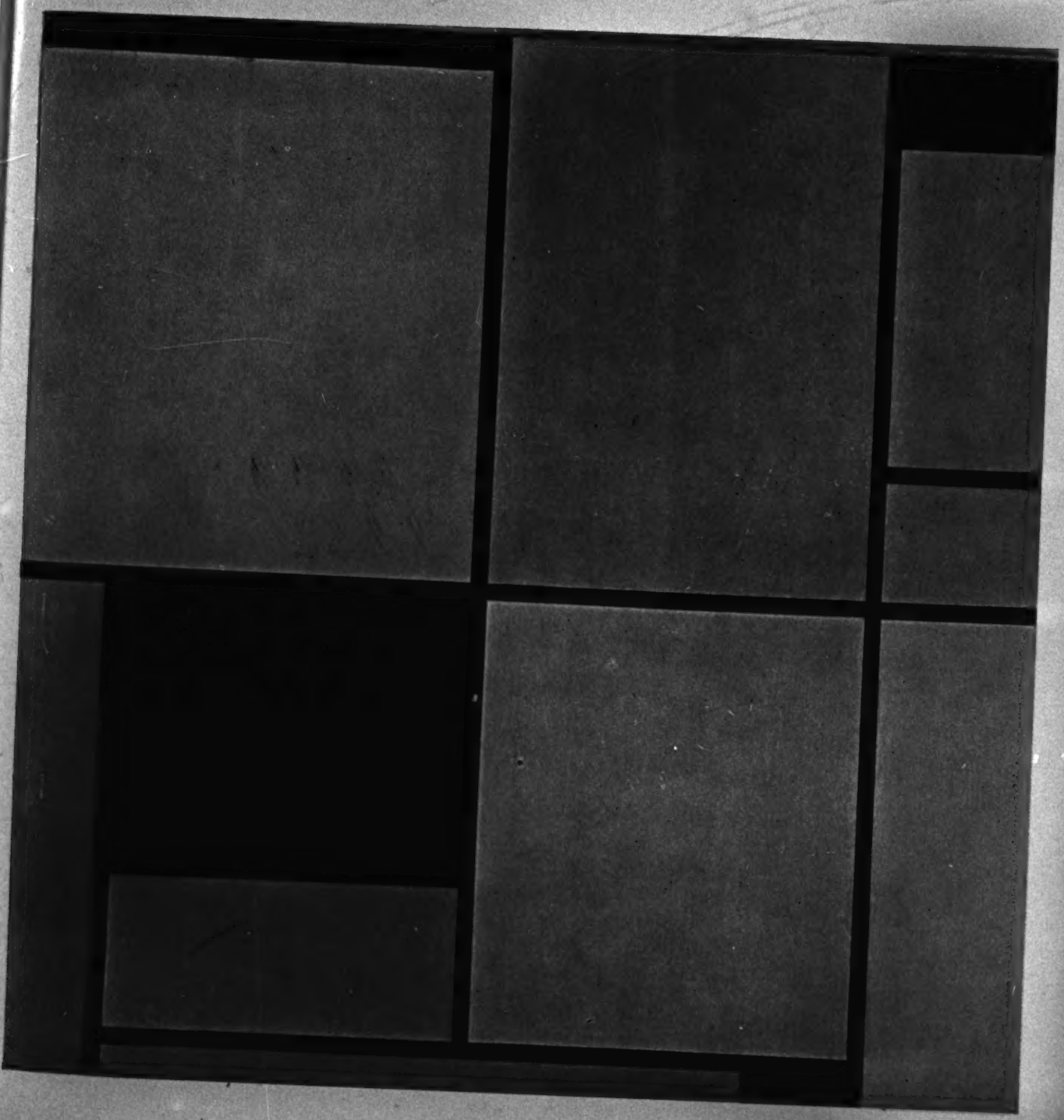
69 TABLEAU I «ex-Müller-Widmann» 1921
Huile sur toile 96,5/60,5
En bas, vers le milieu à gauche, gris sur noir: P M 21
Seuphor: 463/319 / repr. coul. p. 165
Exp: Bâle, 1964–65, nº 39
Berlin, 1968, nº 47
Cologne, Wallraf-Richartz-Museum
pl. coul. p. 111

COMPOSITION AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1921

Voici un tableau dont les caractéristiques vont servir de loi jusqu'en 1933.

Dans une toile presque carrée, des lignes noires délimitent un carré blanc, la plus grande surface nue du tableau; des taches de couleur primaire: bleu, rouge, jaune, l'accompagnent, toutes sont délimitées vers l'intérieur par le trait noir, touchent directement le cadre.

Le jaune n'est pas un jaune pur, il est verdâtre;
il y a deux taches bleues;
les lignes noires n'arrivent pas toutes jusqu'au cadre;



le tableau n'est pas un carré parfait (39,5 cm x 35), de même le carré intérieur est légèrement plus haut que large à peu près dans les mêmes proportions.

En 1922 presque toutes les toiles connues du peintre reprennent le même thème, mais.

les couleurs sont absolument pures;
il n'y a qu'une tache de chaque couleur;
les lignes noires arrivent peu à peu jusqu'au bord du tableau;
le carré intérieur se rapproche de plus en plus du carré parfait.

Après cette série, le peintre se tait pendant un an.

L'insistance sur ce thème, comme sur les thèmes qui suivront, a quelque chose d'obsessionnel, et demande une élucidation. Nous avions vu les façades devenir vitraux; ces vitraux s'ouvrent maintenant sur une existence future dont le tableau nous donne l'avant-goût. La lecture de *Réalité naturelle et réalité abstraite* nous montre qu'il faut d'abord identifier ces carrés avec des modèles de chambres rendues *habitables* par la division de leurs murs.

Ces toiles peuvent d'abord être interprétées comme des projets de chambres futures *dépliées*, le carré central ne représentant pas une des six faces du cube, mais le vide intérieur de celui-ci. Mondrian dira en 1926 dans ses *Principes généraux du néo-plasticisme:*

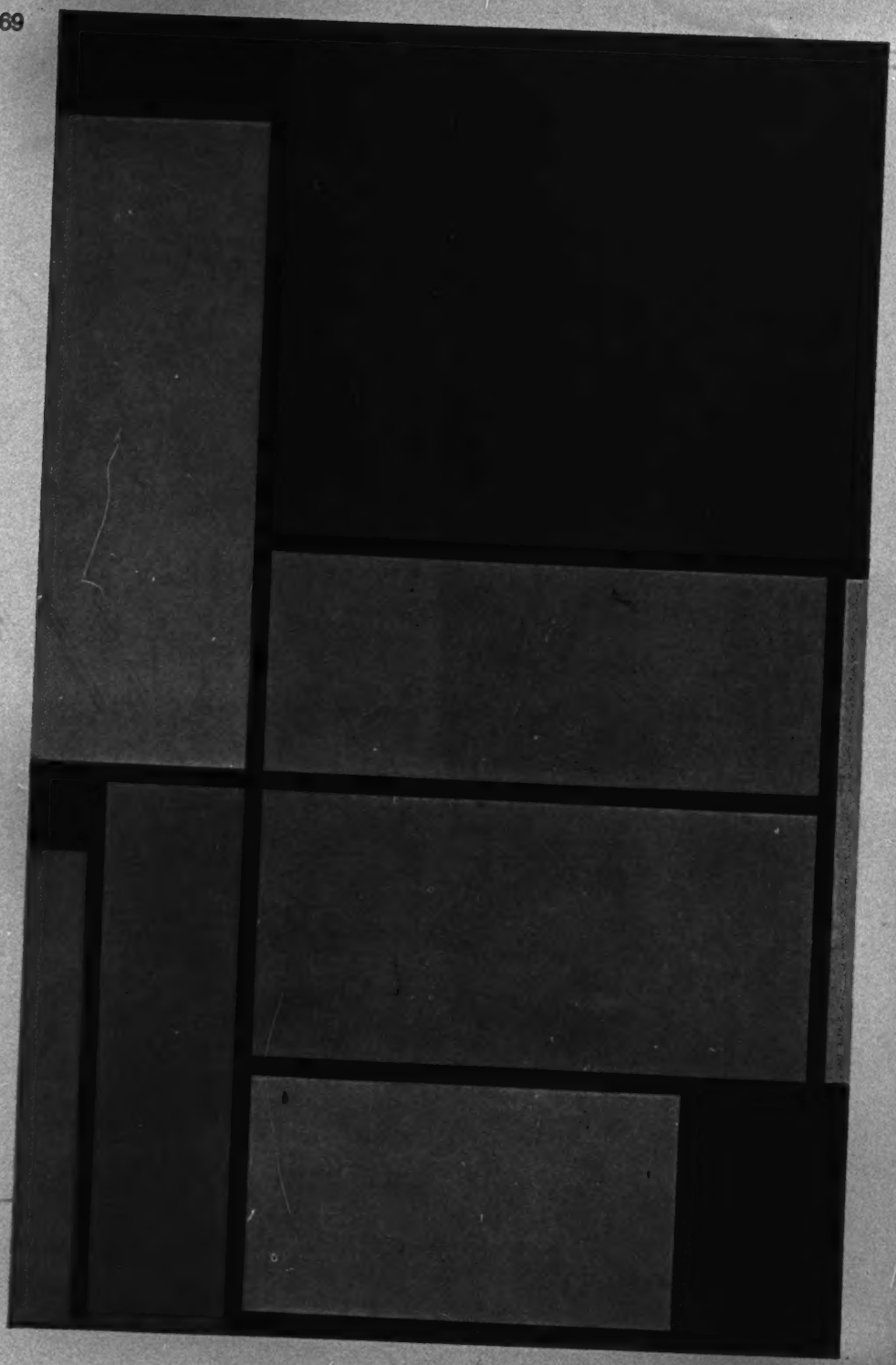
«Dans l'architecture, l'espace vide compte pour la non-couleur, la matière peut compter pour la couleur.»

Mais le problème fondamental pour le peintre vivant, ce n'est pas seulement de dénoncer le désordre de la réalité contemporaine en lui opposant la promesse d'une réalité harmonieuse future, mais, par son tableau, de commencer à fonder celle-ci. Le plus important par conséquent, c'est d'établir la relation entre cette chambre future non pas décrite mais proposée, et cette chambre réelle dans laquelle ce tableau va trouver sa place.

Comment ses peintures à lui vont-elles réussir à ne pas jurer avec leur entourage?

C'est que le tableau lui-même, en fait, c'est ce carré, blanc, vide, une pure ouverture, promesse de chambre future, non description, et les couleurs, les rectangles qui l'entourent, sont l'encadrement dont il a besoin pour *tenir* dans le milieu actuel; ces *côtés* que nous interprétions d'abord comme des murs sont le *passage* entre les murs de la pièce réelle et ceux de cette habitation qui nous attend. Il est dès lors facile de comprendre pourquoi, à l'origine, les lignes noires ne vont pas tout à fait jusqu'au bord de la toile.

69



Tout ceci trouve une expression remarquable dans les trois décors réalisés en 1926 pour la pièce de Seuphor, *L'Ephémère est éternel*. Nous y voyons en effet une chambre idéale, dont l'organisation interne change à l'intérieur d'un cadre permanent.

Cette saisie du carré interne comme tableau à l'intérieur du tableau, si obscure qu'elle ait pu être dans la conscience de Mondrian, se traduit sur un mode quasi figuratif dans les deux dernières toiles de la série (1922): le carré est soutenu par deux petits pieds et comme par un socle de couleur, il est maintenu par le haut; il est sur son chevalet.

Michel BUTOR *(Le Carré et son habitant, Répertoire III,* pp. 307–309)

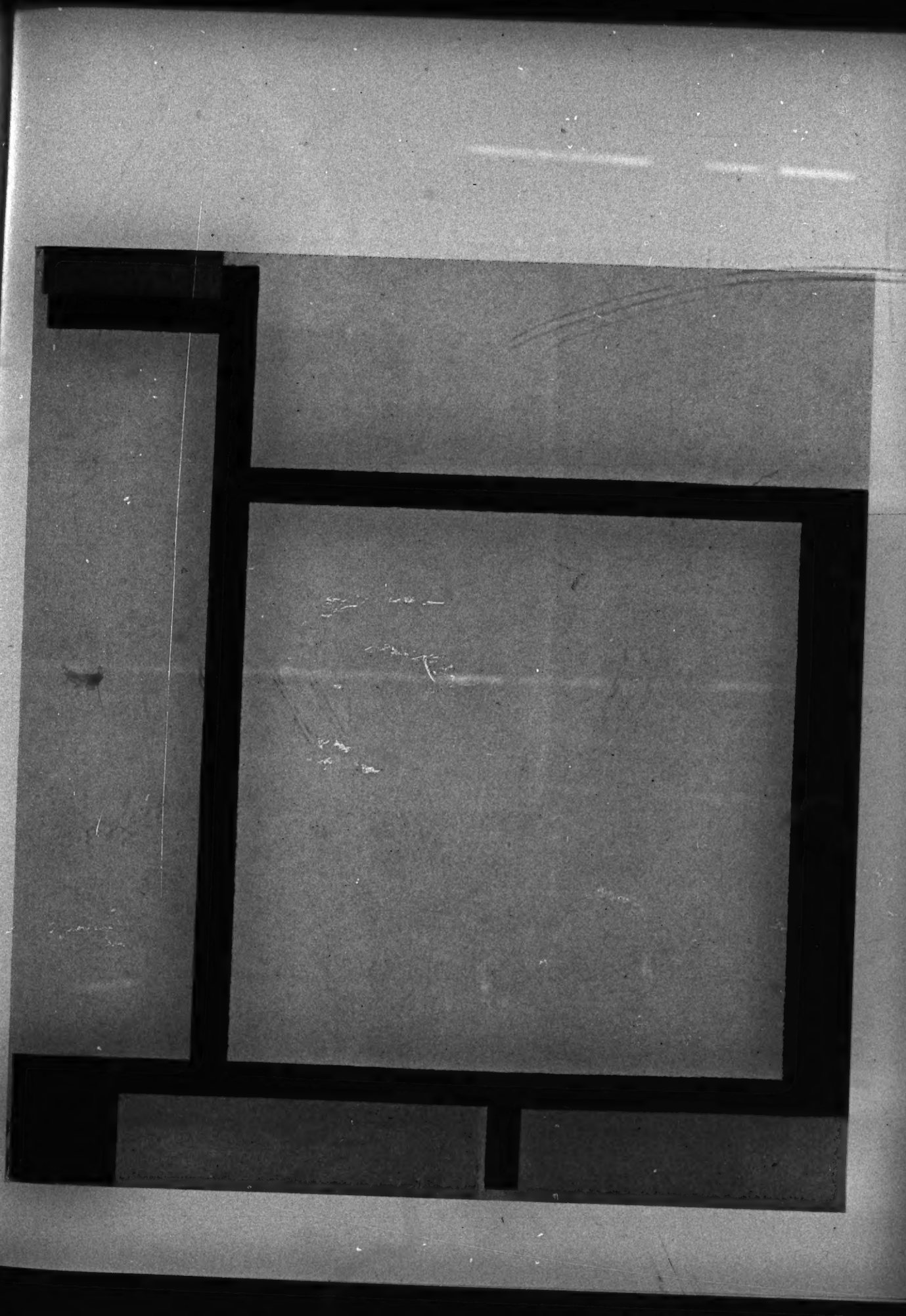
70 COMPOSITION AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1921
Huile sur toile 39,5/35
En bas à gauche: P M 21
Seuphor: 464/321 / repr. coul. p. 167
Exp: La Haye, 1955, nº 105
Zurich, 1955, nº 83
Venise, 1956, nº 15
Milan et Rome, 1956–57, nº 40
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 154)
Dépôt S. B. Slijper

TABLEAUX DATÉS 1921–1925

Il existe deux toiles datées 1921–1925, mais il est facile de voir que ce sont seulement des oeuvres de 1921 corrigées en 1925, vraisemblablement par la suppression de couleurs non primaires.

Michel BUTOR (p. 322)

71 TABLEAU I 1921–1925
Huile sur toile 75/65
En bas à gauche vers le centre: PM '21–25
Seuphor: 467/307
Exp: Zurich, 1955, nº 88
Bâle, 1964–65, nº 39
Zurich, Prof. Werner M. Moser



72 TABLEAU II 1921–1925
Huile sur toile 75/65
En bas à gauche: P M '21–25
Seuphor: 468/308 / repr. coul. p. 161
Exp: La Haye, 1955, nº 109
Zurich, 1955, nº 89
Bâle, 1964–65, nº 41
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 89
La Haye, 1966, nº 97
Berlin, 1968, nº 48
Zurich, Prof. Max Bill

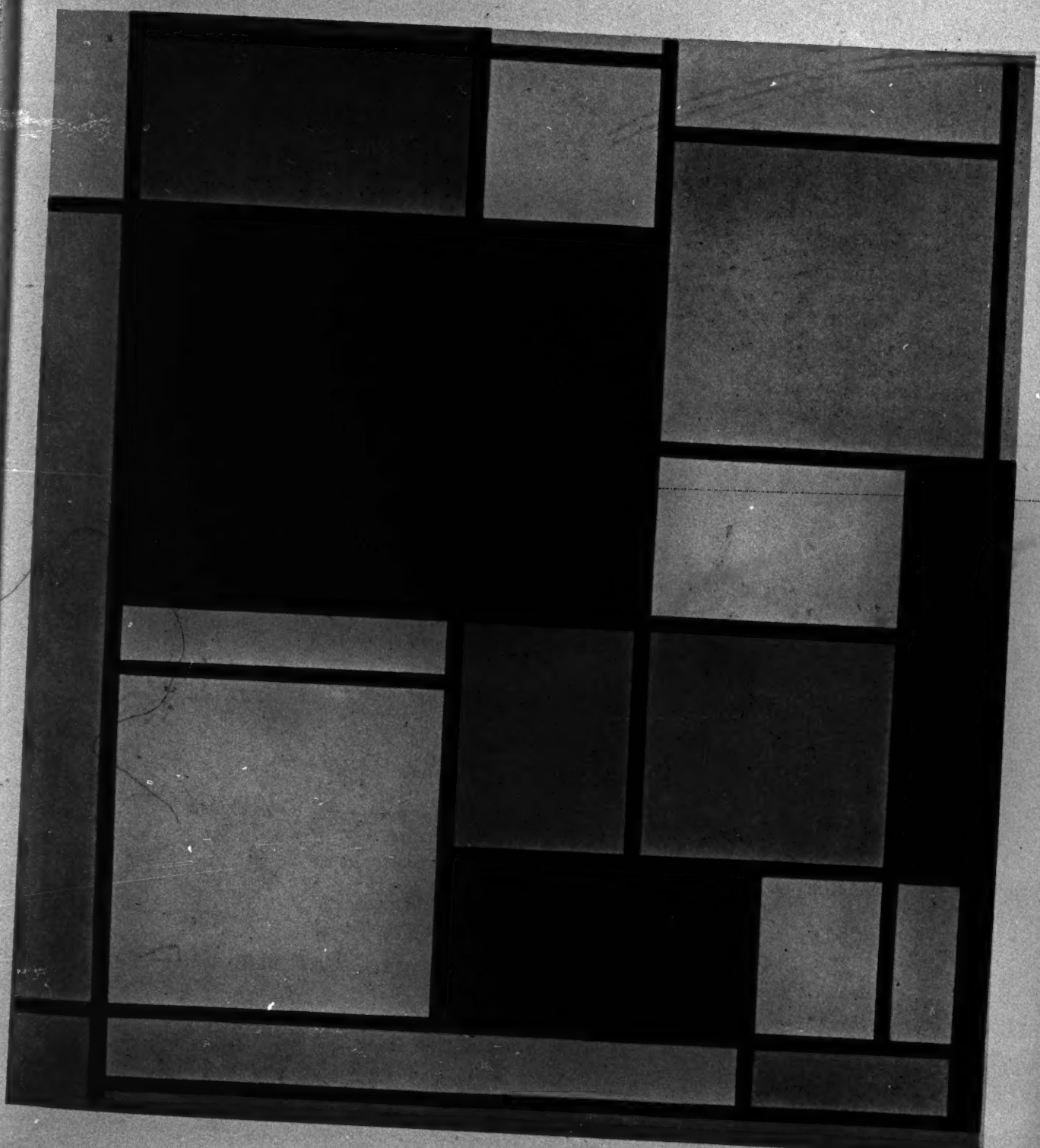
1922–1924

La composition devient de plus en plus sobre et le rouge sera plus éclatant. On rencontre alors des recherches de composition subtiles où, par exemple, les lignes longent le bord de la toile, laissant vide tout le centre. Le fond sera dorénavant blanc uniforme.
Michel SEUPHOR (p. 152)

73 COMPOSITION 2 1922
Huile sur toile 55,5/53,5
En bas à droite: monogramme PM 1922
Non répertorié par Seuphor
Exp: Berlin, 1968, nº 50
New York,
The Solomon R. Guggenheim Museum

74 COMPOSITION AVEC BLANC, GRIS, JAUNE, ET BLEU «ex-van Doesburg» 1922
Huile sur toile 55,3/53,5
En bas au milieu: monogramme PM 22
Non répertorié par Seuphor
Exp: Berlin, 1968, nº 51
Collection particulière ill. p. 123

75 COMPOSITION AVEC ORANGÉ, JAUNE ET BLEU 1922
Huile sur toile 42/50
En bas au milieu: P M 22
Seuphor: 477/326
Exp: Amsterdam, 1946, nº 98
Amsterdam, Stedelijk Museum



FLEURS

Jusqu'à présent, personne, du moins à notre connaissance, n'a étudié à fond la chronologie des fleurs de Mondrian. C'est symboliquement que nous en classons une ici. Carl Holty, qui était particulièrement bien informé, a en effet rappelé *(Arts,* New York, septembre 1957) qu' «à cette époque encore» (vers 1924) «Mondrian peignait parfois une fleur qu'il vendait toujours facilement à des amis de Hollande.» S'agissant de vendre, il est tout vraisemblable qu'il les ait le plus souvent peintes de façon purement descriptive et naturaliste. A propos de ces fleurs tardives de Mondrian, Holty rapporte un mot amusant de Brassaï. Celui-ci, sortant de l'atelier de Mondrian, aurait fait cette remarque à un ami: «Voilà un homme qui peint des fleurs pour vivre. Et pourquoi veut-il vivre? Pour faire des lignes droites.»

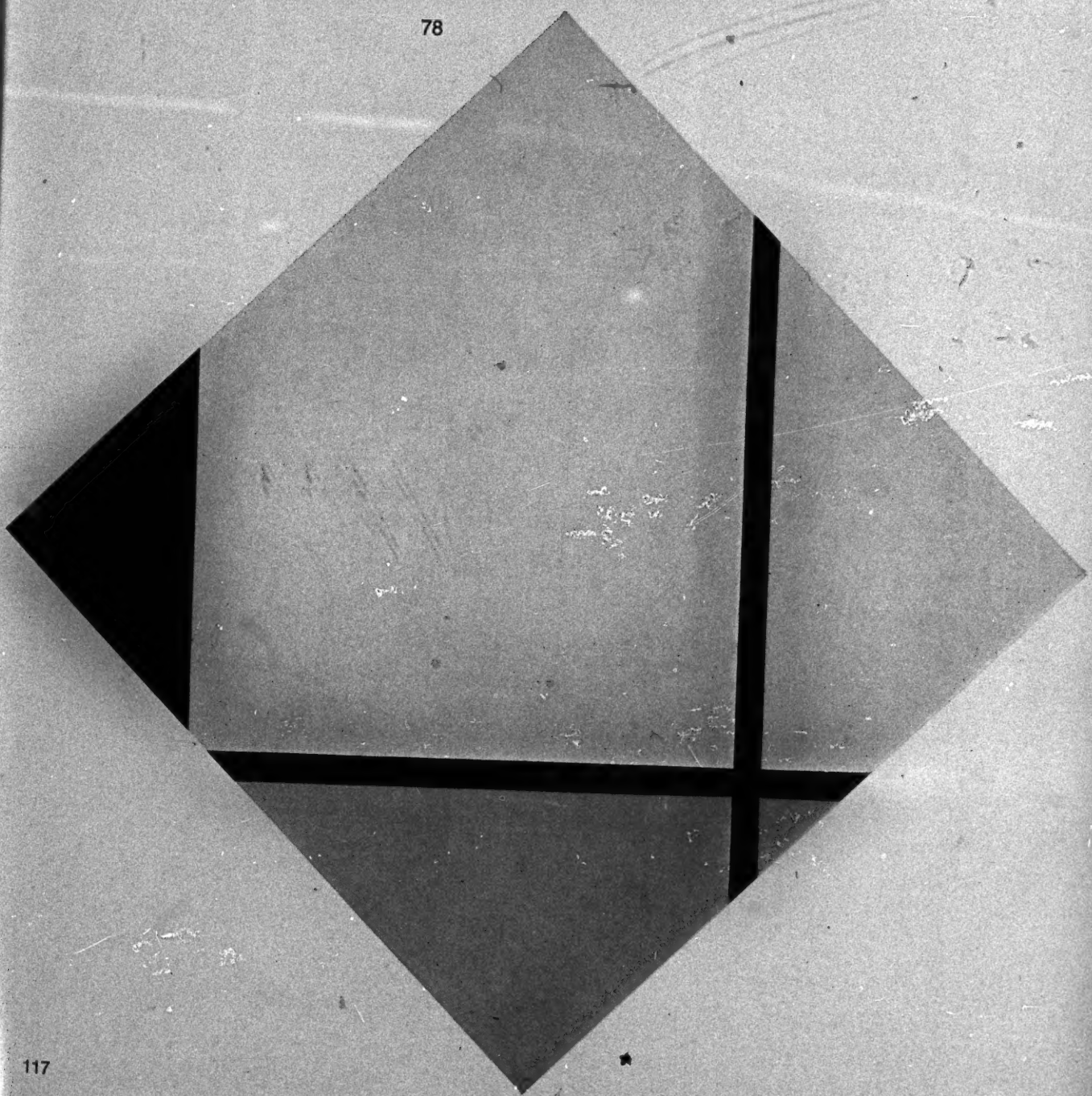
76 CHRYSANTHEME 1904–1924 ?
Aquarelle sur papier 28,3/20,6
En bas à droite: P. MONDRIAAN
Seuphor: 240/141
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 143)

1925

En 1925 apparaissent les différentes épaisseurs de lignes.
Michel SEUPHOR (p. 152)

77 TABLEAU N: II 1925
(Composition avec gris et noir)
Huile sur toile 50/50
En bas à droite, rouge sur noir: P M 25
Non répertorié par Seuphor
Exp: Bâle, 1964–65, nº 45
Berlin, 1968, nº 52
Berne, Kunstmuseum
Fondation Max Huggler ill. p. 123

78 COMPOSITION I AVEC BLEU ET JAUNE 1925
Huile sur toile diag. 112, côté 80
Au milieu: P M / 25
Seuphor: 484/402
Exp: Berlin, 1968, nº 53
Zurich, Kunsthaus



78

79 COMPOSITION DANS LE CARREAU AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1925–1926 ?
Huile sur toile Diag: 101,5
En bas au milieu: P M
Seuphor: 490/403

Exp: Toronto et Philadelphie, 1966, nº 94
La Haye, 1966, nº 104

Collection Herbert and Nannette Rothschild (non exposé)

80 COMPOSITION 1927
Huile sur toile 37,8/34,9
En bas au milieu: P M '27
Non répertorié par Seuphor

Exp: La Haye, 1966, nº 105
Berlin, 1968, nº 57

Collection particulière

81 COMPOSITION AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1927
Huile sur toile 61/40
En bas à gauche: P M 27
Seuphor: 504/364 / repr. p. 277

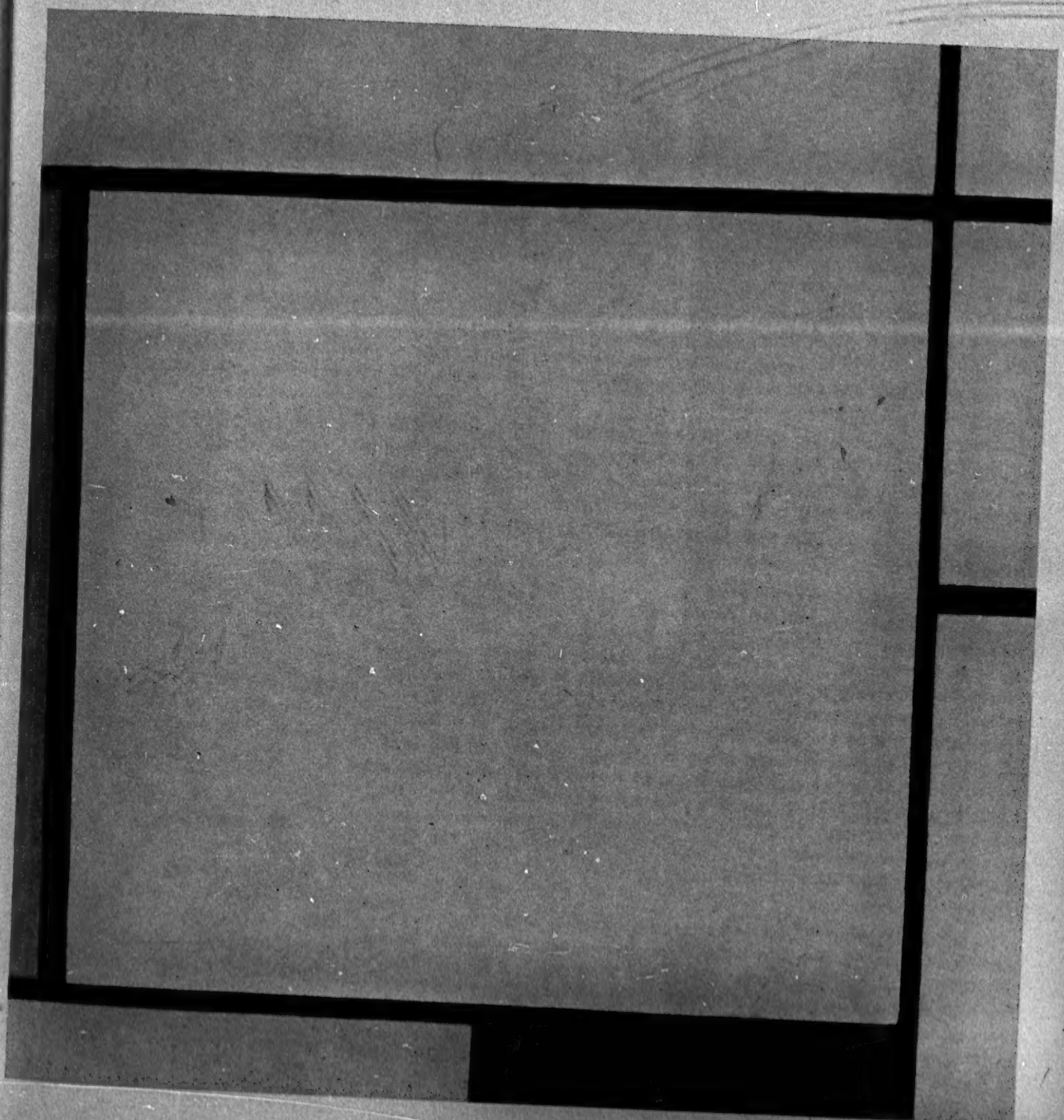
Exp: Amsterdam, 1946, nº 103
Bâle, 1947, nº 16
La Haye, 1955, nº 112
Milan et Rome, 1956–57, nº 42
Paris, 1957, nº 17

Amsterdam, Stedelijk Museum

82 COMPOSITION 1927
Huile sur toile 38/35
En bas: P M 27
Seuphor: 505/365

Exp: Amsterdam, 1946, nº 101
Zurich, 1955, nº 93

Zurich, Prof. Werner M. Moser



Le but poursuivi par Mondrian n'a pas été la fabrication de tableaux abstraits. Il n'a pas peint des décorations murales. Peintre, il a employé comme moyens pour ses recherches: la toile, la couleur à l'huile, le pinceau.

Et si par hasard on accroche dans un intérieur une toile de Mondrian et si on la laisse vivre, elle s'étend sur le mur: les lignes et les couleurs commencent à organiser toute la surface qui l'entoure, toute la pièce. Lentement les couleurs fades et les meubles imprécis ne tiennent plus, doivent céder la place. La pièce se purifie.

Ainsi, pas à pas, par une longue vie de recherches, Mondrian est devenu un des créateurs d'un espace nouveau.

Il n'est pas le chef de file de l'école de la peinture abstraite, et les artistes qui peignent aujourd'hui des tableaux genre Mondrian l'ont mal compris. Les architectes, eux, l'ont mieux compris: surtout celui, qui construisant toute une cité, me disait: «Mondrian, c'est le a de mon alphabet.»

SANDBERG *(L'Organisation de l'espace,* préface à l'exposition de la Galerie Denise René, 1957)

Mondrian vit en étroite union avec son thème, un thème qui est le moins doté, le plus ingrat des thèmes, sans avenir, cela paraît évident, sans ressource, épuisé en deux toiles, sinon en une seule. Mais la ressource est dans l'esprit de l'homme, et le thème devient inépuisable, devient le monde entier. Ce que van Doesburg a quitté pour courir à d'autres amours, Mondrian en tire les plus beaux fruits, précisément après cette rupture. Les toiles qu'il a peintes de 1928 à 1932 sont aujourd'hui les classiques du néo-plasticisme, celles qui sont le plus recherchées par les collectionneurs. Les peintures de cette époque, souvent carrées, unissent la plus grande rigueur à l'expression la plus forte, le plus bref énoncé à la plus simple splendeur. La règle froide, sans cesser d'être règle et d'être froide, est maintenant intériorisée, la toile néo-plastique est devenue icône. Comme des axiomes adamantins qui ont résorbé toute affectivité, condensé toute puissance, supprimé toute bavure, ces oeuvres défient le temps et demeurent un défi à la peinture.

Un défi à la peinture? Le néo-plasticisme entend quitter les voies de la peinture tradionnelle et entrer dans la vie. Non à la manière des futuristes qui veulent s'enivrer des forces de la nature et subir avec exaltation les dynamismes de la rue, mais en dominant la nature, en jugulant ses forces, en imposant une nouvelle esthétique à la rue, à la vie entière. Le néo-plasticisme est finaliste et décidément optimiste. Il ne se départit pas, malgré les guerres fratricides, d'une foi puissante en l'homme. L'ennemi à vaincre — à évincer tout d'abord de la peinture — c'est toute espèce de romantisme, tout clair-

obscur, tout sentiment de la misère ou de la faiblesse humaines. Pour désigner cet ennemi Mondrian emploiera invariablement le mot *tragique*. L'art du passé lui paraît toujours encombré par le sentiment du tragique. Tout le naturalisme est tragique, dira-t-il, car celui qui suit la nature ne peut éviter la forme grimaçante. Le tragique sera remplacé par la clarté, par la simplicité, ce qui veut dire, dans l'esprit du peintre, par la couleur pure, par l'angle droit dans sa position verticale, par des rapports de position et de proportion. De telles idées ne sont rendues réalisables que par la suppression complète de la réalité naturelle et son remplacement par une réalité nouvelle qui sera baptisée plastique pure ou néo-plastique.

C'est un défi à la peinture parce que la plastique pure, renonçant à tous les éléments traditionnels de la peinture, remplace les images familières par une architecture qui, pour un regard superficiel, paraît vide de sens. Elle est peinture quand même, puisque cette architecture est sans fonction, gratuite. Elle est pure création de l'esprit. Il reste entendu cependant que c'est en vue d'une architecture future, en vue d'une cité encore imaginaire, que le néo-plasticisme oeuvrera. Mais Mondrian estime que les vérités premières de cette vie future doivent d'abord être énoncées par la peinture de chevalet, parce que c'est là, souligne-t-il, que l'homme peut être le plus libre, le mieux à l'abri des contingences, des restes de romantisme qui le guettent partout dans la société actuelle. Il sera clairement stipulé, toutefois, que l'art, un jour, quittera le chevalet et l'atelier du peintre pour se manifester dans la vie, que dis-je, la vie elle-même, la vie de chaque jour sera cette plastique pure, et l'art cessera d'exister.

Michel SEUPHOR *(Le Style et le cri,* pp. 152–153)

1928

En 1928 les plans de couleurs deviennent plus grands, comme on peut s'en rendre compte en comparant la *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1927) du Stedelijk Museum d'Amsterdam et la *Grande Composition avec rouge, bleu et jaune* «ex-Senior» (Seuphor: 510/367), qu'on a pu voir en 1967–1968 à la Galerie Denise René.

COMPOSITION AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU «ex-Mart Stamm»

Après l'année 1922, Mondrian se tait pendant trois ans. Lorsqu'en 1925 il reprendra le thème de 1922, il lui apportera une importante modification: le carré intérieur sera délimité par deux lignes entières, une horizontale et une verticale, se croisant en général en haut à gauche. Dans les années suivantes nous voyons ce carré s'évader peu à peu jusqu'à se fixer en haut à droite *(Composition avec rouge, jaune et bleu,* 1930, collection Bartos et collection

Alfred Roth); mais, dans une autre série de toiles, nous l'observons qui diminue peu à peu en conservant son socle et ses deux petits pieds, et qui se fixe en bas à droite.

En 1928 (Composition avec rouge, jaune et bleu «ex-Mart Stamm» de la collection Hack), nous assistons pour la première fois à la superposition de ces deux figures:

la toile est divisée par une horizontale et une verticale, qui laissent un grand carré ou quasi-carré ouvert en haut à droite; en bas à droite, nous avons un second carré plus petit, entièrement cerné de lignes noires, soutenu par deux petits pieds au moins.

Le carré intérieur de 1921 *(Composition avec rouge, jaune et bleu* du Gemeentemuseum de La Haye), nous l'avions interprété comme chambre dans la chambre, et donc tableau dans le tableau. Cette chambre qui va se trouver confrontée avec la chambre ouverte, en haut à droite, entre celle-ci, par conséquent et la chambre réelle représentée en bas à gauche, nous allons la sentir de plus en plus habitée, par le spectateur naturellement, mais surtout par ce premier spectateur qu'est le peintre lui-même. Le tableau tout entier va se mettre à tourner autour de ce carré focal toujours blanc jusqu'à l'année 1933.

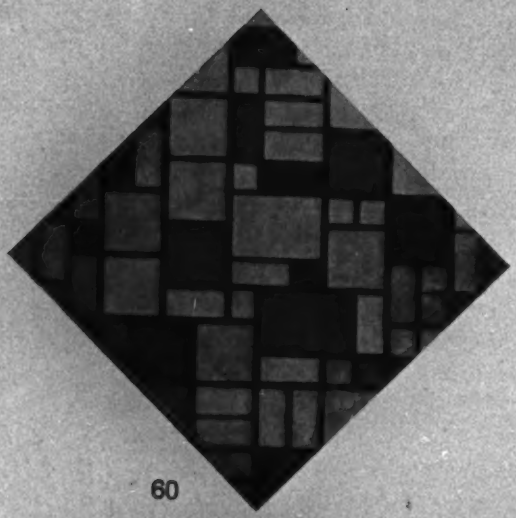
Dans *Fox-Trot B,* toile carrée avec carré blanc interne, où le titre nous oblige à considérer l'image rythmiquement selon la formule: une longue, deux brèves, si nous tournons autour de cet espace habité par un danseur, nous trouverons deut blancs minces et un blanc épais, puis deux carrés de couleur et un rectangle.

Cette figure que je nomme *l'habitant* continuera à hanter l'oeuvre de Mondrian jusqu'à sa mort.

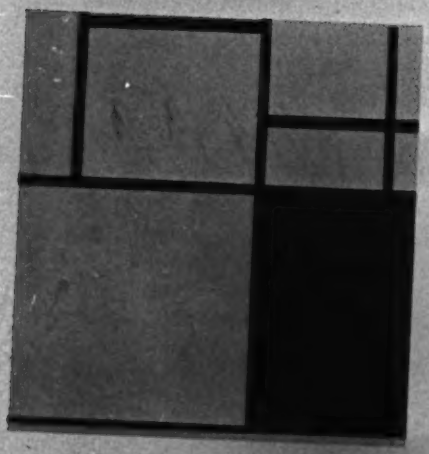
Michel BUTOR (pp. 314–315)

83 COMPOSITION AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU «ex-Mart Stamm» 1928
Huile sur toile 45/45
En bas à gauche: PIET MONDRIAN 28
Seuphor: 508/340
Exp: Amsterdam, 1946, nº 104
La Haye, 1955, nº 114
Milan et Rome, 1956–57, nº 43
Paris, 1957, nº 18
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 96
La Haye, 1966, nº 109
Berlin, 1968, nº 59
Cologne, Collection Wilhelm Hack

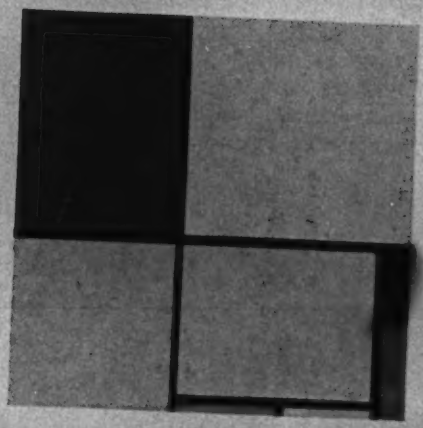
ill. p. 123



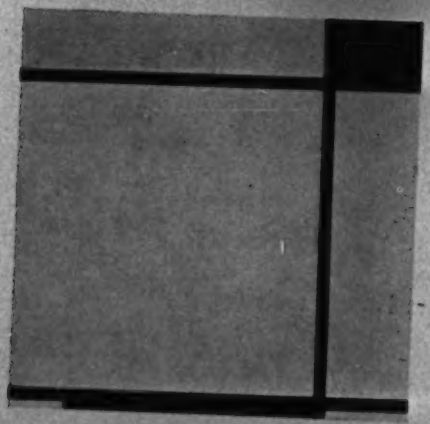
60



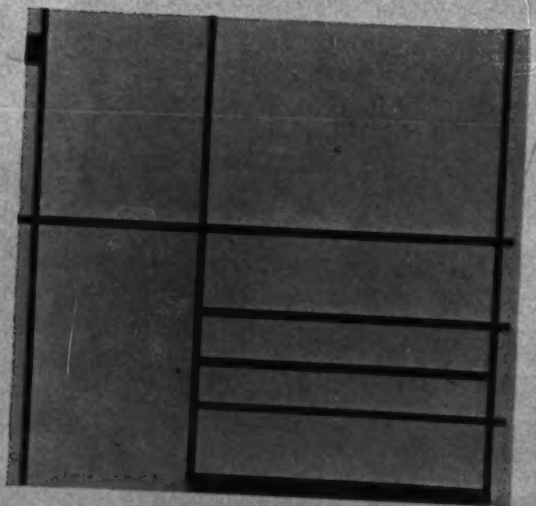
74



83



77



94

TABLEAU-POEME

Au mois de mai 1928, un peintre de Montparnasse du nom de Clergé organisait une exposition de tableaux-poèmes dans un café de la Porte d'Orléans et mon concours fut demandé. J'avais rencontré Clergé juste avant de me rendre chez Mondrian et tout naturellement je lui parlai de ce projet.

– J'y participe volontiers, me dit-il. As-tu un texte?

Cela me prenait un peu au dépourvu, mais je pensais pendant la nuit à l'offre de Mondrian et, le lendemain, je lui envoyai un texte par la poste. Trois jours plus tard je me rendis rue du Départ: le Tableau-poème était prêt! Mondrian avait peint à la main tout le texte du poème en copiant exactement les caractères dactylographiques et en disposant les trois parties très harmonieusement dans la composition néo-plastique. C'est une variante de la Grande Composition («ex-Senior») de 1928.

Michel SEUPHOR (pp. 193–194)

84 TABLEAU-POEME 1928
Gouache sur carton 65/50
En bas à gauche: P M (mai 1928)
Seuphor: 511/439 / repr. coul. p. 195
Exp.: Paris, 1957, nº 19
Paris, M. Michel Seuphor

1929–1931

De 1929 à 1931 Mondrian peint une série de toiles à grands rectangles rouges. Dans certaines d'entre elles le rouge s'étend au point d'occuper la moitié de la surface peinte. Généralement un petit bleu et un petit jaune s'ajoutent à ces compositions pour renforcer encore l'éclat du rouge. Un grand nombre de toiles sont alors des carrés parfaits.

Michel SEUPHOR (p. 154)

85 COMPOSITION AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1929
Huile sur toile 52/51,5
En bas à droite: P M 29
Seuphor: 516/344
Exp: Amsterdam, 1946, nº 106
La Haye, 1955, nº 115
Venise, 1956, nº 19
Milan et Rome, 1956–57, nº 44
Amsterdam, Stedelijk Museum

T

E

X

T

U

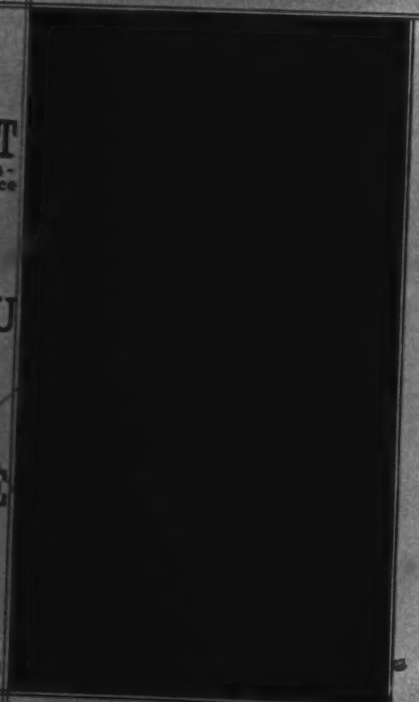
E

L

flot physique Sauphor sous l'aile de Mondrian
sous les drapeaux sérieux du Néo-Plasticisme
battant le pavillon très pur

échappée belle de l'art
enfin mesure d'hygiène
ralliez-vous tous au pavillon du grand secours
du grand sérieux quand nous serons mieux éclai
et disparaisse la flore sous le regard néo[res
et cessent les éboulements

l'îlot physique sort des cavernes
il ose construire dans le clair
il lève la tête
où il n'y a que le grand bleu
et le grand gris et le grand blanc
et le grand noir et le soleil tout feu
suivi des synonymes bonheur sagesse connais-
et de la joie... [sance
qu'il ne faut pas confondre encore



mais il fallait y penser si j'ose dire
être déjà et non choisir et choisir bien quand-même
mais il fallait prendre contact
marcher longtemps et sous le juste signe

M. Sauphor

16 mai 1928

P. M

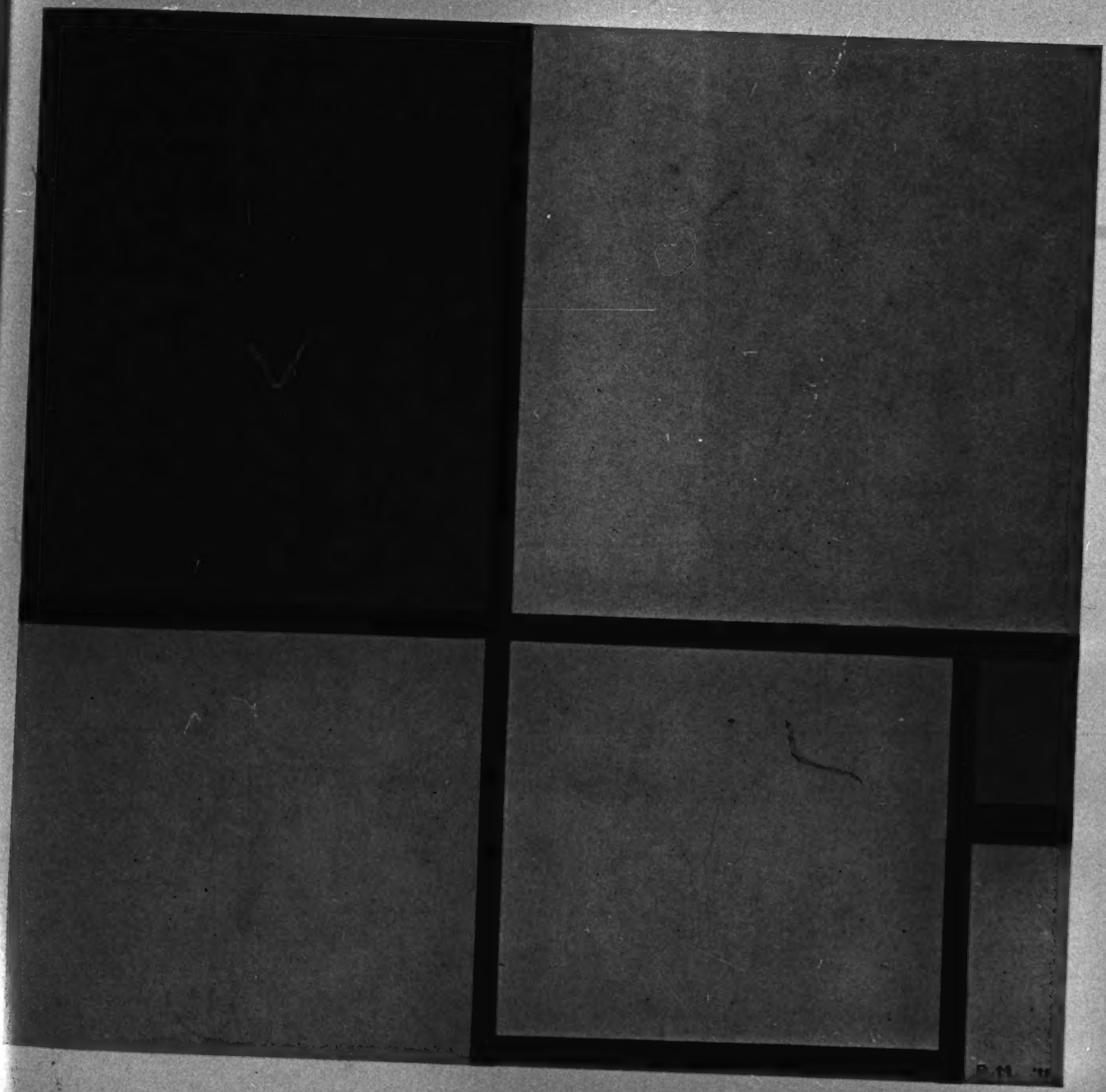
86 COMPOSITION AVEC JAUNE ET BLEU 1929
Huile sur toile 52/52
En bas à droite: P M 29
Seuphor: 517/345
Exp: La Haye, 1955, nº 116
Zurich, 1955, nº 98
Londres, 1955, nº 43
Venise, 1956, nº 18
Milan et Rome, 1956–57, nº 45
Berlin, 1968, nº 62
Rotterdam,
Museum Boymans-van Beuningen

87 COMPOSITION 1929
Huile sur toile 52/52
En bas à droite: P M 29
Seuphor: 515/343
Exp: Zurich, 1955, nº 95
Toronto et Philadelphie, 1966, nº 99
La Haye, 1966, nº 110
Berlin, 1968, nº 63
Bâle, Mme Marguerite Arp-Hagenbach
pl. p. 128

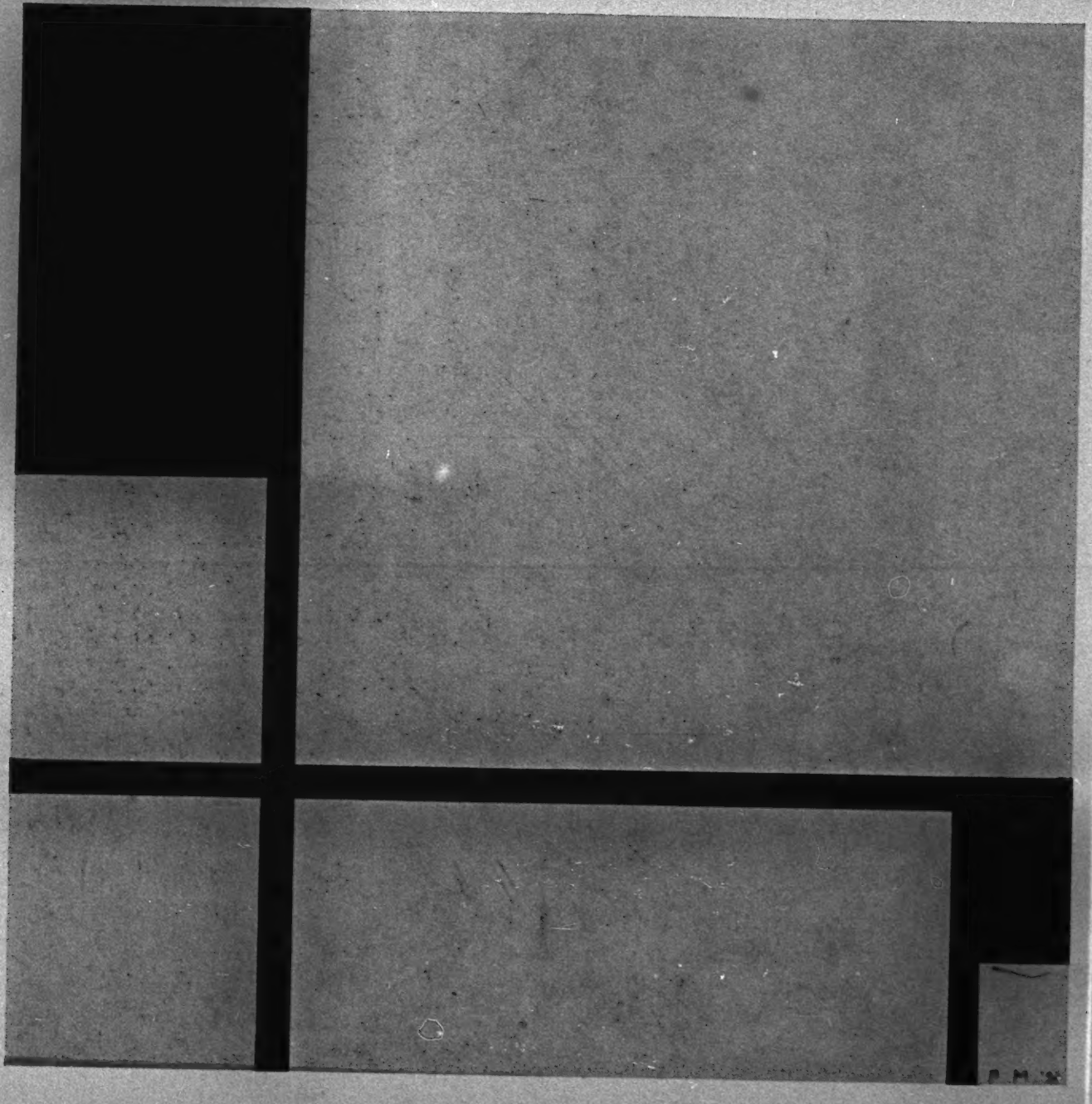
COMPOSITION AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1930

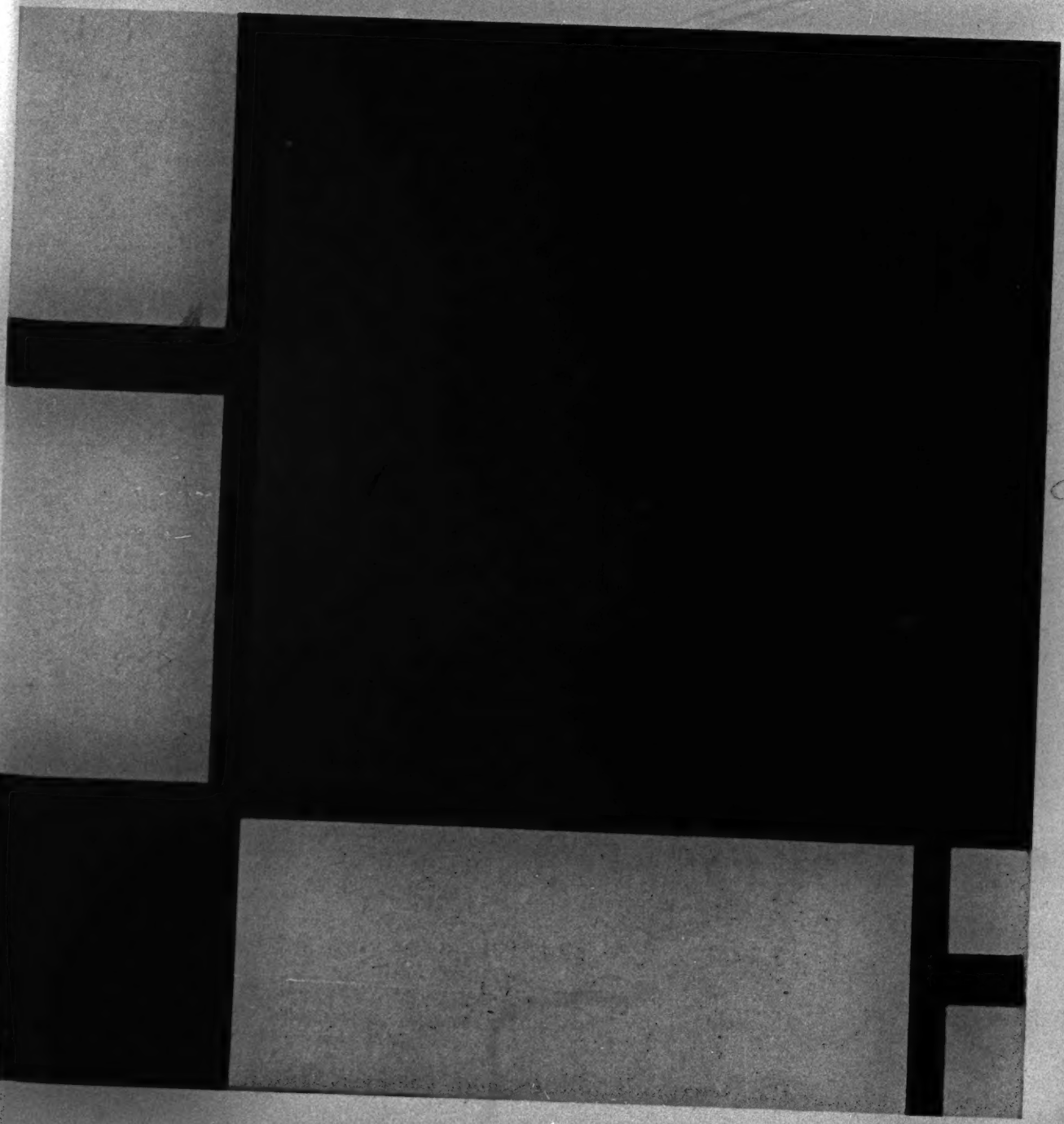
Dans une des toiles de 1922, celle de la collection Til Brugman, le carré intérieur n'est cerné de noir que sur trois côtés, le quatrième, celui de droite, coïncidant avec le bord. Nous allons le voir peu à peu, dans les oeuvres des années suivantes, essayer de se libérer, s'ouvrir sur la gauche en 1926, de nouveau sur la droite en 1927, s' ouvrir enfin triomphalement sur deux côtés en haut à droite, dans toute une série datée de 1929 à 1930:

des carrés, souvent parfaits, sont divisés par deux lignes noires allant jusqu'aux bords, une horizontale et une verticale, définissant un grand carré partiel en haut à droite, un petit en bas à gauche; chacun des deux rectangles subsistant est lui-même divisé une fois; dans certains cas le petit rectangle ainsi déterminé dans le coin en bas à droite est lui-même divisé une fois.



87





Le grand carré en haut à droite est soit blanc, soit rouge, la couleur prenant alors une valeur tout autre; dans ce cas, en règle générale, le petit est bleu.

Si nous revenons maintenant à la série de 1922, nous observerons que le carré *chambre* est toujours sur la droite. Si Mondrian interdit la symétrie, c'est parce que pour lui les différentes régions de l'espace ne sont nullement équivalentes: la droite et la gauche, le haut et le bas ont des propriétés plastiques différentes; tous les calculs de proportions sont subordonnés chez lui à ces évidences perceptives.

Ce grand carré en haut à droite s'impose avec une force extraordinaire. Tout le tableau est marqué par un dynamisme qui va vers lui. Cette chambre future blanche qui était enfermée par des lignes noires se met à déborder en quelque sorte de la toile, à envahir la salle dans laquelle nous nous trouvons, et l'impression de division est encore beaucoup plus forte quand cette grande plage est rouge. Nous voyons alors que cette couleur a la propriété d'écarter les lignes qui la cernent, alors que le bleu les resserre.

Ce rouge qui se lève à droite, à l'est du tableau, évoque irrésistiblement un événement naturel. Seuphor, dans le poème que Mondrian a si soigneusement recopié sur un tableau de 1928, déclarait:

«il lève la tête
où il n'y a que le grand bleu
et le grand gris et le grand blanc
et le grand noir et le soleil tout feu . . . »

Aurore ou aube, avénement. Le bleu du petit carré en bas à gauche se révèle alors comme nuit: il figure la chambre actuelle dont il absorbe l'obscurité, et que le tableau nous fait quitter pour nous amener à la chambre lumineuse.

Michel BUTOR *(Le Carré et son habitant, Répertoire III,* pp. 310–311)

88 COMPOSITION AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1930
Huile sur toile 48/48
En bas à gauche: P M 30
(Au dos du tableau: dédieace de Mondrian à Alfred Roth)
Seuphor: 521/349 / repr. p. 282
Exp: La Haye, 1955, nº 118
Zurich, 1955, nº 102
Venise, 1956, nº 20
Zurich, Collection Alfred Roth pl. p. 129

REALITE NATURELLE ET REALITE ABSTRAITE

Fin de soirée. Pays plat. Vaste horizon. Très haut: la lune.

Y: Comme c'est beau!

X: Quelle profondeur de ton et de couleur!

Z: Quel repos!

Y: Ainsi donc la nature vous émeut aussi?

Z: S'il n'en était pas ainsi, je ne serais pas peintre.

Y: Comme vous ne peignez plus d'après la nature, je croyais qu'elle ne vous touchait plus du tout.

Z: Au contraire, la nature m'émeut profondément: je la peins seulement d'une autre manière.

X: Il m'est arrivé d'appeler vos compositions des symphonies; je puis y voir de la musique, mais de la nature, cela non.

Z: Mais ne pourrait-on pas voir aussi bien de la musique dans la peinture naturaliste? Elle aussi a son rythme, bien qu'il soit moins clairement visible que dans la peinture abstraite-réaliste.

X: Pour l'expression des seuls rapports je ne me sens pas très chaud. Si nous en restons, par exemple, au paysage que voici: je vois très bien le rapport de la lune, du ciel et de la terre; je vois également que la place de la lune dans le paysage est une question de relation. Mais je ne vois pas pourquoi, en vertu de ces rapports, j'irais tout peindre abstrait; c'est justement le naturel qui, pour moi, fait vivre les rapports!

Z: C'est une question de point de vue: pour moi le rapport plastique est précisément plus vivant quand il n'est pas enveloppé dans le naturel, mais se manifeste dans ce qui est plan et rectiligne. Il y a là, à mon avis, une expression bien plus intense que la forme et la couleur naturelle. Pour parler en général, l'apparence naturelle voile l'expression des rapports. Quand on veut exprimer plastiquement des relations définies, il est nécessaire de recourir à un expression plus exacte de ces rapports et relations. Dans le paysage qui nous occupe, les rapports de position ne sont pas positivement visibles quand on regarde superficiellement.

Piet MONDRIAN (trad. Michel Seuphor)

COMPOSITION AVEC DEUX LIGNES

En 1931 des admirateurs de Mondrian lui commandèrent une toile pour décorer la salle du nouvel hôtel de ville d'Hilversum. Le peintre donna un grand carré blanc sur pointe, avec deux lignes noires seulement, une horizontale et une verticale, se croisant près du bord en bas à gauche.

Il n'est pas très étonnant qu'elle n'ait jamais été exposée à la place pour laquelle elle était faite.

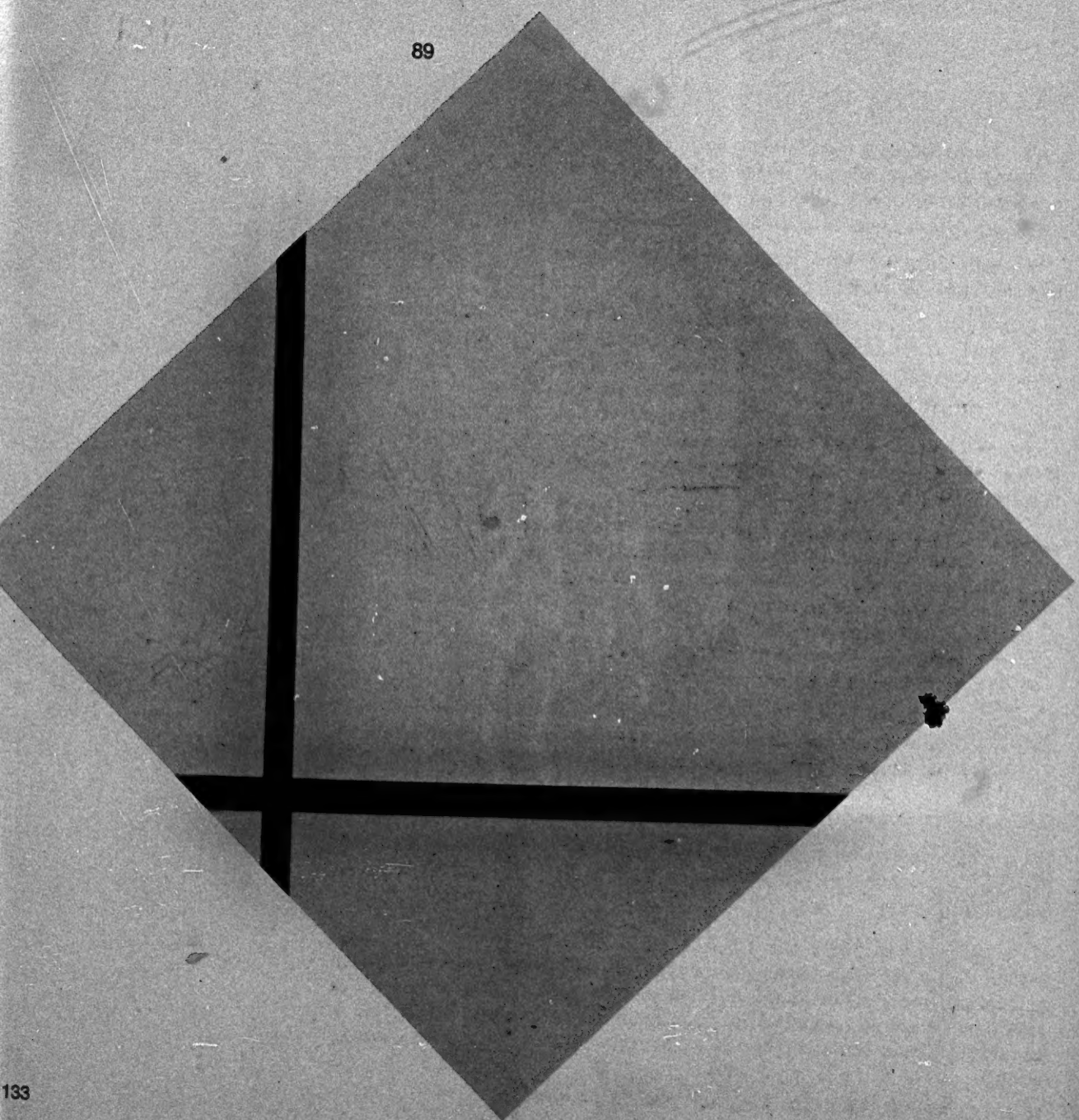
Je me souviens du premier jour où je l'ai vue à Amsterdam; elle m'a causé une grande surprise parce que le croisement des deux lignes se trouve exactement au milieu du côté, et que, par conséquent, la toile me paraissait symétrique. Or, non seulement le peintre déclare qu'il proscrit toute symétrie, mais, en effet, aucune de ses oeuvres n'en admet. En examinant mieux ces deux lignes, on s'aperçoit que la verticale est un peu plus mince que l'horizontale; c'est seulement lorsque cette différence est bien constatée que le tableau est perçu correctement et qu'il s'anime.

La forme de toile, carré sur pointe, fréquemment employée par Mondrian, semble en contradiction flagrante avec certains de ses principes, puisqu'il déclare ne vouloir s'exprimer que par horinzontales et verticales. Dans toutes les oeuvres de ce genre, depuis 1921, le bord du tableau se présente comme coupant la composition; les lignes se prolongent au delà du cadre. Depuis 1921 ses toiles sont des fenêtres; les carrés sur pointe sont comme des lucarnes à travers lesquelles nous regardons une figure dont nous ne percevons que la partie la plus importante.

Que s'offre-t-il donc à notre vue à travers ce trou de serrure? C'est d'abord un abrégé du paysage hollandais. Relisons *Réalité naturelle et réalité abstraite:*

> «Dans ce paysage-ci, l'horizontale, par rapport à nous, ne s'exprime que par la seule ligne de l'horizon... L'opposition est exprimée par le ciel dont la position élevée apparaît comme un vaste plan. Un plan indéterminé, il est vrai, mais sur lequel la lune pose un point exact. Ainsi le plan du ciel est défini depuis ce point jusqu'à l'horizon. Cette définition est une ligne verticale, bien que cette ligne ne soit pas apparente dans la nature. Il ne nous reste qu'à la tracer pour exprimer positivement l'opposition de l'horizontale... La luminosité du ciel prononce la verticale, l'horizon masqué prononce l'horizontale.»

Nous comprenons dès lors pourquoi la verticale de la toile d'Hilversum est nécessairement plus mince, moins prononcée que l'horizontale. Mais cet abrégé d'un paysage correspond-il exactement à la scène qui sert de décor au début de ce dialogue? Mondrian parle d'un pays plat, et nous demande de tracer la verticale depuis la lune jusqu'à l'horizon. Ici nous voyons cette ligne se prolonger de l'autre côté de l'horizon comme par son reflet, comme par cette raie de reflets que la lune produit sur la mer. Ce pays plat s'est



gorgé d'eau, et cette croix noire sur fond blanc nous apparaît comme l'héritière de celles qui font vibrer la merveilleuse toile marine du musée Kröller-Müller, et toutes celles qui l'ont précédée, tous les océans avec des jetées qui appartiennent à la période dite «plus et moins».

Il disait: fin de soirée; or cette grande ouverture en haut à droite évoque irrésistiblement le matin.

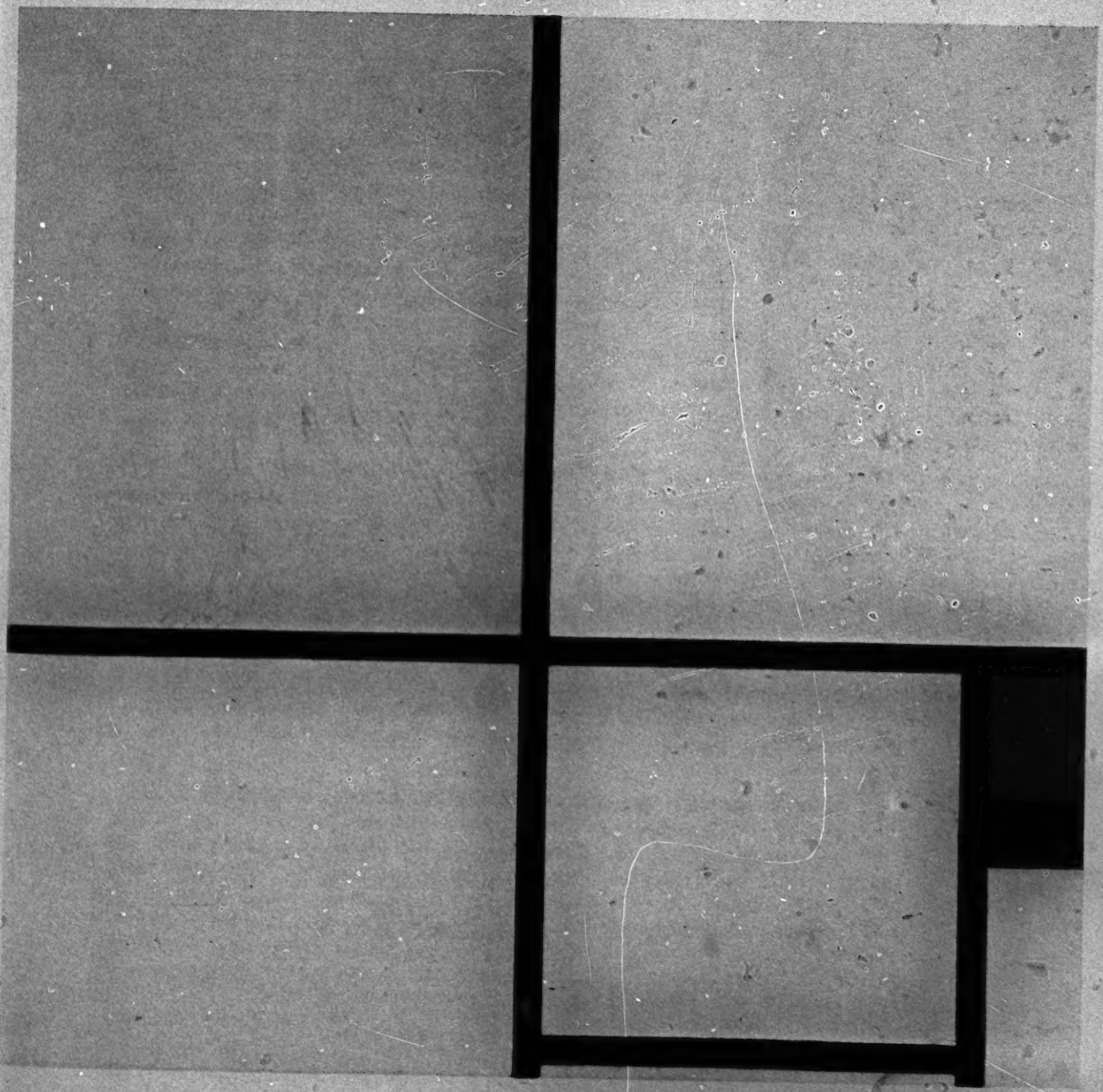
Examinons le seul *détail* que nous propose ce tableaux: le croisement des deux lignes noires près du bord. Comme l'horizontale est plus épaisse, sa section à quarante-cinq degrés par le cadre est plus longue, ce qui est fort sensible puisqu'elle est ici très rapprochée de l'autre; c'est donc comme s'il s'agissait de deux lignes égales tranchées par un bord plus proche de l'horizontale; il en résulte que tout le carré semble légèrement basculer. Les deux autres sections étant fort éloignés l'une de l'autre, la différence de leurs longueurs n'est plus perceptible.

Cette toile, si simple à première vue, se révèle la conséquence, la conclusion de toute une série d'études; sa composition comporte un grand axe dynamique vers le haut à droite, plus un autre qui, si l'on veut, s'élève de l'horizon, anime le soleil en son lever. Enfin, comme la forme carré sur pointe se donne comme lucarne ouverte sur le détail d'une composition plus vaste, et même illimitée, il y a un troisième axe qui va du spectateur à travers ce trou de serrure jusqu'à cette composition.

Mondrian réussit à traduire la profondeur avec des moyens qui n'ont rien de commun avec ceux des perspectives classiques; si nous interprétons ce croisement de lignes comme paysage, nous sommes obligés de donner à ce ciel matinal une profondeur infinie.
Michel BUTOR (pp. 311—314)

C'est la composition la plus simple que Mondrian fit de toute sa vie. Peut-être est-ce le sommet de son oeuvre.
Michel SEUPHOR (p. 404)

Il vient de van Gogh, que dis-je, il refait toute l'évolution de van Gogh même, puis, après avoir peint en fauve avant les fauves, il rattrape le cubisme, le dépasse, continue lentement un processus de dématérialisation jusqu'à la toile de 1931 qui ne comporte que deux lignes noires sur fond blanc. Puis la courbe redescend peu à peu vers la vie sensitive, pour finir dans les «boogie-woogie» en vue d'une terre nouvelle.
Michel SEUPHOR (p. 197)



89 COMPOSITION AVEC DEUX LIGNES
destinée à l'Hôtel de Ville d'Hilversum 1931
Huile sur toile diag. 114
En bas à gauche: P M 31
Seuphor: 531/408 / repr. p. 287
Exp: Amsterdam, 1946, nº 111
Amsterdam, Stedelijk Museum pl. p. 133

90 COMPOSITION AVEC JAUNE ET BLEU 1931
Huile sur toile 49/49
En bas au centre: PM 31
Non répertorié par Seuphor
Lit: L'OEil, nº 58 (octobre 1959)
Paris, Collection particulière pl. p. 135

91 COMPOSITION D AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1932
Huile sur toile 42/38,5
En bas à droite: P M 32
Seuphor: 533/355 / repr. p. 284
Exp: La Haye, 1955, nº 121
Zurich, 1955, nº 105
Berlin, 1968, nº 66
Zurich, Prof. Max Bill

92 COMPOSITION AVEC JAUNE ET BLEU 1933
Huile sur toile 41/32,5
En bas à gauche: P M 33
Seuphor: 539/357
Exp: Amsterdam, 1946, nº 112
La Haye, 1955, nº 123
Zurich, 1955, nº 107
Milan et Rome, 1956–57, nº 47
Paris, 1957, nº 20
Bâle, 1964–65, nº 51
Stockholm, M. Gérard Bonnier

1936

En 1936 commence la multiplication des lignes en croix. Il existe une toile qui ne comporte pas moins de treize lignes noires traversant la toile de part en part avec de multiples croisements formant ainsi une grille serrée qu'un unique rectangle de couleur rend encore plus menaçante. Nous sommes loin du grand vide de la toile d'Hilversum! L'apparition de ces toiles dramatiques révèle-t-elle que Mondrian sent l'approche de la guerre et son cortège de misères? Les barreaux de tant de cellules sont-ils ici préfigurés? Plusieurs toiles de cette période (1936–1939) ont été terminées, ou plutôt très heureusement allégées par des plans de couleur, à New York, en 1942 et 1943. Dans les dernières oeuvres de cette longue période parisienne, l'épaisseur des lignes, qui avait été très variable quelques années auparavant, surtout dans les toiles allongées, tend à redevenir uniforme.

Michel SEUPHOR (p. 156)

Z: Une représentation abstraite peut fort bien nous procurer l'émotion. Je me souviens à ce propos d'un exemple. Il y a quelque temps, au commencement de la guerre, on représenta un film dans lequel une grande partie de la guerre était figurée en plan. Là-dessus, subitement, apparaissaient, sous forme de petits carrés, les armées envahissantes partant de l'Allemagne. En face de celles-ci, toujours sous forme de petits carrés, apparaissaient les armées des alliés. Ainsi l'effroyable événement mondial était représenté non pas partiellement ou par détails comme l'aurait fait une représentation naturelle, mais dans toute sa grandeur.

X: Je reconnais que pour un événement mondial une telle représentation a son utilité, mais généralement une représentation naturelle nous touche plus.

Z: Je voulais seulement faire ressortir qu'une représentation abstraite est capable de donner l'émotion. On ne peut même pas dire que l'exemple que j'ai donné plaide la cause de la plastique abstraite, car nous connaissons les faits; l'expression plastique donnée par le déplacement violent des éléments en présence était en partie due à l'idée de «lutte» connue d'avance. Mais cela montre quand même assez clairement que des signes purement abstraits peuvent être des moyens d'expression.

Piet MONDRIAN *(Réalité naturelle et réalité abstraite,* trad. Seuphor)

COMPOSITION AVEC ROUGE 1936

Depuis 1935, à côté de toiles *carrées,* Mondrian a peint un certain nombre de toiles rectangulaires toujours dans le même sens de la hauteur.

Alors que dans touts les toiles carrées la plus grande surface *nue* est un carré homologue, dans les rectangulaires, c'est un rectangle homologue.

Les deux lignes entières s'y croisent en haut.

De 1925 à 1935, Mondrian va nettement de la couleur vers le dessin. Les lignes comptent de plus en plus. Aussi le thème de la *croix*, une croix dressée et sinistre, apparaît-il de plus en plus nettement. A partir de 1933, jusqu'à cette nouvelle césure qu'est la guerre de 1939, on peut dire qu'il hante toute son oeuvre.

Or cela doit surprendre le lecteur de *Réalité naturelle et réalité abstraite:*

> «A la forme particulière de la croix nous lions une idée particulière, plutôt littéraire. C'est pour cette raison que la Nouvelle Plastique brise toujours la forme de la croix traditionnelle»

Avant la guerre de 1914, il avait peint un certaein nombre de moulins; les premiers avaient les ailes en forme de croix classique, puis elles ont viré.

En ce qui concerne le thème de la *croix*, les césures jouent un rôle considérable; en 1921, la croix est noyée dans le tissu de vitrail de l'ensemble; en 1922 la croix est systématiquement évitée. C'est cette période-là seulement qui correspond aux théories du néo-plasticisme. Après le silence de trois ans, la grande nouveauté en 1925, c'est que Mondrian se résigne au thème de la croix, mais, comme l'accent est d'abord mis sur les surfaces, elle est en quelque sorte camouflée. Elle prend de plus en plus d'importance dans les toiles rectangulaires, et devient le thème dominant de ce que nous pouvons appeler sa période *tragique* de 1935 à 1939.

Mondrian est parfaitement conscient du caractère tragique que peut présenter une croix à l'intérieur de ses compositions, une croix dont la verticale en bas est nettement plus longue que l'horizontale. L' «idée plutôt littéraire» dont il parlait, nous la connaissons fort bien, traditionnelle et religieuse, elle hante la conscience de tout Occidental. Il est d'autant plus remarquable de voir, à partir de 1935, cette *croix* envahir littéralement l'oeuvre, représentée bientôt par des traits doubles qui la détacheront, la feront s'avancer devant le fond de la toile, relief encore accentué par la tache de couleur dans le coin en haut à gauche, le plus souvent rouge, que l'une de ces lignes au moins va, dans bien des cas, diviser.

Si, forts de notre connaissance de la toile d'Hilversum, nous désirons interpréter cette croix comme paysage, l'horizontale comme horizon, la verticale comme la lune et son reflet, le dialogue nous répondrait:

93

139

«Z: Une lune rouge serait d'une expression toute différente de la lune argentée que nous voyons à l'heure présente.

Y: Je trouve qu'une lune rouge est terriblement tragique.

Z: Et cela ne vient pas de la couleur seulement, mais aussi de la position de la lune qui est alors généralement proche de l'horizon, ce qui fait que la ligne horizontale domine fortement la distance verticale de la lune à l'horizon. Ainsi nous voyons une nouvelle fois que le rapport de proportion soutient l'expression de la couleur.»

Dans presque toutes les toiles rectangulaires de 1935 à 1939, l'horizontale de la *croix*, ou du calvaire, est nettement plus épaisse que la verticale; le renversement de ces proportions, amorcé dès 1937, aura une signification considérable.

Enfin, puisque nous avons interprété la grande tache rouge en haut à droite comme aurore, soleil levant, cette petite tache rouge en haut et à gauche, dans les tableaux qui fuient en quelque sorte vers le bas, sera fatalement crépusculaire et tragique soleil couchant.

Michel BUTOR (pp. 317–320)

93 COMPOSITION AVEC ROUGE 1936
Huile sur toile 43,2/33
En bas à droite: P M 36
Seuphor: (très analogue à 552/372, coll. Martin, mais de dimension différente)
Exp: Berlin, 1968, nº 70
Collection particulière pl. p. 139

94 COMPOSITION AVEC NOIR ET ROUGE 1936
Huile sur toile 102,2/104,1
En bas, à gauche de la 1ère raie horizontale noire: P M 36
Seuphor: 558/387 / repr. coul. p. 179
Exp: Zurich, 1955, nº 111
Berlin, 1968, nº 68
Bit: M. Butor: Répertoire III, p. 321
New York, The Museum of Modern Art
Gift of the Advisory Committee (1937)
ill. p. 123

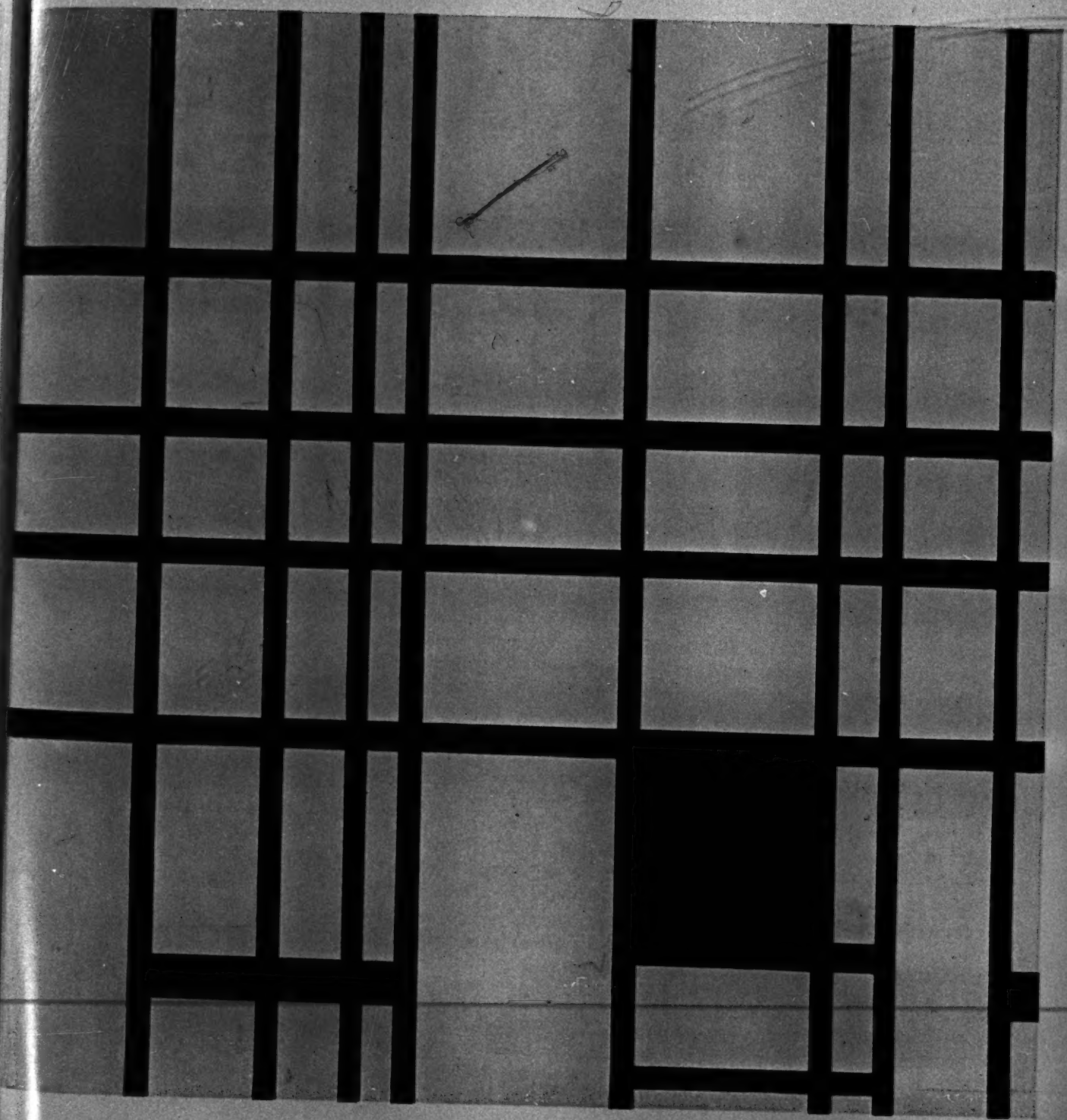
95 COMPOSITION AVEC BLEU
«ex-Brumwell» 1937
Huile sur toile 80/77
En bas à droite: P M 37
Seuphor: 569/394 / repr. p. 293
Exp: Zurich, 1955, nº 112
Londres, 1955, nº 49
Venise, 1956, nº 24
Lit: Michel Butor: Répertoire III, p. 321
La Haye, Gemeentemuseum
(cat. Mondriaan nº 156) pl. coul. p. 141

96 COMPOSITION AVEC BLEU vers 1938
Huile sur toile 50/60 ou 60/50
Non signé (tableau inachevé, dont on ne saurait dire catégoriquement dans quel sens il faut le placer)
Seuphor: 571/427
Exp: La Haye, 1955, nº 125
Bâle, 1964–65, nº 58
Berlin, 1968, nº 71
Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts

COMPOSITION AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1939–42

C'est une des toiles commencées en Europe et achevées à New York. En 1942 Mondrian se décide à égayer certaines toiles de la série *tragique*. On peut assurer sans risque que la raie bleue et la courte raie rouge sont de 1942.

97 COMPOSITION AVEC ROUGE, JAUNE ET BLEU 1939–1942
Huile sur toile 72/69
En bas, à gauche, sur la 2e raie noire verticale: P M, à droite, sur la 6e: 39 / 42
Seuphor: 581/414
Exp: Londres, 1955, nº 54
Berlin, 1968, nº 72
Londres, The Tate Gallery



SUPPLEMENT

98 COMPOSITION 1921
Huile sur toile 55/43
New York, Mr. Thads Sweeney

99 COMPOSITION 1935–1942
Huile sur toile 80/89
New York,
Mr. and Mrs. James Johnson Sweeney

DERNIERE PERIODE: LES BOOGIE-WOOGIE

Le trait bleu et le trait rouge de la *Composition en rouge, jaune et bleu* «ex-Ogden Stewart» de la Tate Gallery ne marquent que l'amorce d'une mutation assez extraordinaire, que Mondrian, l'homme du pas-à-pas, mènera si vite et si loin, qu'elle déconcertera certains de ses fidèles et paraîtra même à quelques-uns une sorte de reniement. Au vrai, il n'existe que deux toiles pleinement représentatives de cette ultime manière du grand créateur: le *Broadway boogie-woogie* daté 1942–43 (New York, Museum of modern art) et une oeuvre pas tout à fait finie, le *Victory boogie woogie*, trésor de la collection Burton Tremaine. Une troisième peinture un peu antérieure, *New York City* (1941–1942), se rattache naturellement à ce groupe, mais n'est, de la façon la plus manifeste, qu'une oeuvre de transition.

Ce serait fausser ce catalogue et l'histoire que d'éluder cette ultime phase et le problème psychologique qu'elle pose, sous prétexte qu'aucun des deux *Boogie-woogie* n'a pu être présenté en cette exposition.

NEW YORK CITY

Visiblement Mondrian fait peau neuve. New York absorbé, il rend en couleurs vives la joie qu'il éprouve à vivre dans cette ville orthogonale. Si cette oeuvre est une «erreur» comme certains néo-plasticiens le prétendent, elle porte en tout cas la marque d'une jeunesse indomptable. On peut la consi-

dérer comme une aventure de débutant avec tout ce que cela comporte de hasardeux. J'y vois avant tout la joie de vivre d'un homme de soixante-dix ans qui trouve enfin son climat le plus favorable. «I feel here is the place to be».

Michel SEUPHOR (p. 405)

PSYCHOLOGIE

N'est-il pas tout bonnement merveilleux qu'un homme de soixante-huit ans ait été encore capable d'un tel ressort, que son installation dans un monde complètement différent ait réveillé en lui une manière à nouveau toute fraîche de regarder le monde. Un tel phénomène est bien plus essentiel que n'aurait pu l'être un attachement plus tenace à des principes acquis.

L'arrière-plan mental de ce phénomène est l'abandon de l'abstraction exclusivement intellectuelle et le retour à une abstraction fondée sur les données réelles du monde qui nous entoure. Mais doit-on y voir un pas en arrière? A mon avis: non. Mondrian croyait avoir trouvé dans la manière de vivre américaine et dans les formes que lui offrait la ville de New York, le commencement du Monde de l'Avenir, qu'il avait eu en vue toute sa vie. Il avait toujours combattu pour un avenir harmonieux, où toutes les ramifications de l'art devaient se fondre avec la vie elle-même. Il lui apparut donc alors plus important que tout de fixer sur la toile les visions qu'il avait de New York...

L. J. F. WIJSENBEEK *(Piet Mondrian,* pp. 143–144)

«PURE PLASTIC ART»

L'art est seulement un succédané, et il existera aussi longtemps que sera insuffisante la beauté de la vie. Il disparaîtra au fur et à mesure que la vie gagnera en équilibre. Aujourd'hui l'art est encore de la plus grande importance parce que, libéré des conceptions individuelles, il montre plastiquement, d'une façon directe, les lois de l'équilibre.

Piet MONDRIAN (Introduction à l'exposition *«Masters of Abstract Art»,* New York, mars 1942)

VICTORY BOOGIE-WOOGIE

On peut voir dans ce *Victory* une synthèse de New York telle que la ville a dû paraître chaque jour au peintre dont le dernier logement était placé au centre de ce prodigieux tourbillon *carré.* On y trouve encore un rappel de la tension vibratoire des *plus-minus* et l'on peut penser également aux plans de couleurs des oeuvres de 1917. Ainsi le *Victory boogie-woogie* est plein de réminiscences d'anciennes époques, c'est une synthèse de toute l'oeuvre abstraite de Mondrian. En même temps elle est absolument neuve et semble

ouvrir les portes d'une contrée encore inconnue: *hic incipit vita nuova*. Pas de noir. Tout doit être lumière: il n'y aura plus de nuit, il n'y aura plus de mal, il n'y aura plus de vieillesse. La vie de l'humanité future sera une incessante variation de joies, une invention de délires raisonnables, d'exaltations canalisées, une composition de style et de cri. Cette toile inachevée est la plus jeune, la plus fraîche que Mondrian ait jamais peinte. C'est un jaillissement de jouvence, l'éclat de rire paisible d'une ville pavoisée un dimanche d'été.

Michel SEUPHOR (p. 405)

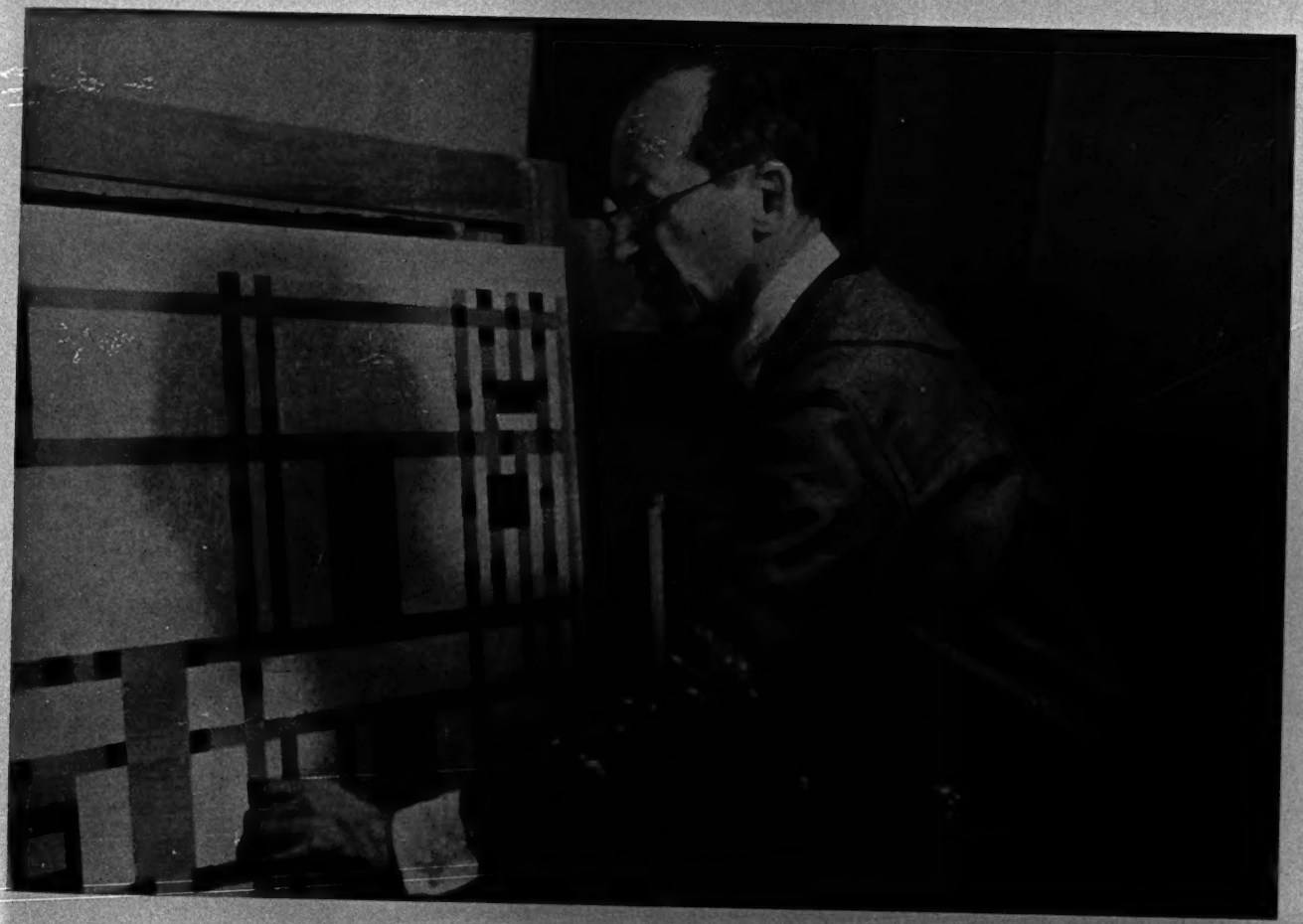
«Je me rends compte seulement maintenant que mon travail en noir et blanc avec des petits plans de couleurs a été seulement du dessin en peinture à l'huile. Dans le dessin, les lignes sont le principal moyen d'expression. En peinture, ce sont les plans de couleurs. Car, en peinture, les lignes sont absorbées par les plans de couleur eux-mêmes dont les limitations gardent cependant toute leur valeur de lignes.»

«Il est important de distinguer deux sortes d'équilibres: 1, la balance statique; 2, l'équilibre dynamique. Aussi est-il compréhensible que certains défendent l'équilibre en art et que d'autres s'y opposent. Le grand combat pour les artistes est d'annihiler l'équilibre statique par la continuelle opposition des moyens d'expression. Il est dans la nature de la nature humaine d'aimer l'équilibre. Celle-ci est évidemment nécessaire pour exister dans le temps. Mais la vitalité dans la continuelle succession du temps détruit toujours cette balance. L'art abstrait est une expression concrète de cette vitalité.»

Piet MONDRIAN (Lettres à Sweeney, 1943)

Dans le dilemme que nous pose actuellement l'art figuratif et non-figuratif, nous devons voir un instinct architectural. Les esprits des architectes, en ce temps-ci, demeurent inemployés, diffus, en suspens. Ils ne parviennent pas à se matéraliser. L'architecture est encore trop misérable, trop bête, trop privée de sa propre essence qui est de nous frapper par sa distinction et de rayonner la lumière. Piet Mondrian, pélerin héroïque, a incarné cette destinée tragique. Venant après lui, bien des jeunes gens se trouvent plongés dans le même dilemme. Ils ont cessé d'être peintres. Ils sont déjà de architectes. Ils apparaîtront comme des architectes quand les temps seront mûrs. L'architecture les attend afin qu'elle soit de nouveau illuminée de sourires, de grandeur et de joie à l'heure qui est déjà marquée, l'heure où un siècle, qui aura été pathétique dans son labeur et dans son histoire, portera enfin son fruit. Patience: le jour viendra.

LE CORBUSIER *(New World of space*, New York, 1948)



23 Mondrian et «Broadway boogie-woogie» (photo Fritz Glarner)

L'art de Mondrian donne tort aux théories de Mondrian! Même dans une maison et dans des pièces entièrement édifiées selon l'esprit de Mondrian — ou plutôt justement dans un tel cadre — un tableau de Mondrian assume un rang fondamentalement différent et au dessus de tout élément destiné à l'usage corporel.

Cette différence fondamentale de rang entre l'art de Mondrian et la construction de la maison et du meuble, se manifesta lorsque, au cours des années trente, on fit de moins en moins de bruit autour de la «construction nouvelle» et de «l'habitation nouvelle» et que des tendances réactionnaires, même parmi les convaincus de naguère, finirent par prévaloir. Purifié de ce malentendu, l'art de Mondrian se dressa alors devant nous plus rayonnant que jamais.

Une autre contradiction ressortit de façon particulièrement frappante dans l'exposition «Faux ou vrai?» que W. Sandberg organisa en 1952 à Amsterdam. Une critique souvent formulée à l'endroit de la peinture de Mondrian c'est que, dans son refus de toute écriture personnelle et dans sa précision technique, elle prive ses tableaux de la marque décisive des oeuvres d'art. C'est pourquoi Sandberg fit exécuter un «faux Mondrian». Le résultat fut excessivement instructif: il enseigna que, tout au contraire, Mondrian était très difficile à plagier. En comparant l'original et l'imitation, on put se convaincre que les tableaux de Mondrian ne sont point, comme on s'y fût peut-être attendu, des incarnations anémiques de pures inventions cérébrales. Leur matière se révéla au contraire d'une étonnante densité et leur écriture dépouillée de toute vaine affectation insistante, et des plus personnelles. Pour peu que l'on ait saisi comment, dans un tableau de Mondrian, deux traits noirs se croisent, par exemple, ou comment aux angles droits les multiples couches de couleur se disposent, on sait désormais quelle puissance éminemment sensible, quel métier, quelle habileté d'écriture caractérisent les peintures de Mondrian.

Les tableaux de Mondrian n'ont donc pas seulement moralement mais sensoriellement le rang de pures oeuvres d'art.
Georg SCHMIDT

Ces toiles sont des actes, des actes révolutionnaires dans le vrai sens du mot, car elles m'ont changée, et elles agissent sur leur environnement de telle manière que finalement elles doivent changer la vie . . .
Charmion von WIEGAND

BIBLIOGRAPHIE SUCCINTE

Principaux écrits de Mondrian:

Réalité naturelle et réalité abstraite, traduit de la revue *De Stijl*, 1919–1920, in Seuphor: Piet Mondrian, sa vie, son oeuvre (Flammarion, 1956).

Le néo-plasticisme, édité par Léonce Rosenberg, Paris 1920.

Neue Gestaltung, éditions du Bauhaus, Munich 1925.

Plastic art and pure plastic art, édité par Wittenborn, New York 1945.

Principaux ouvrages sur Mondrian:

Michel Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie, son oeuvre*, Flammarion, Paris 1956. Edition en anglais: Abrams, New York; édition en allemand: Dumont Schauberg, Cologne; édition en italien: Il Saggiatore, Milan.

Ottavio Morisani, *L'Abstrattismo di Piet Mondrian*, Néri Pozza editore, Venezia 1956.

Michel Seuphor, *Mondrian, peintures*, coll. a b c, Hazan, Paris 1958.

Sam Hunter, *Mondrian*, Abrams, New York 1958.

Filiberto Menna, *Mondrian, cultura e poesia*, Ateneo, Roma 1962.

Robert P. Welsh, *Piet Mondrian*, The Art Gallery of Toronto, 1966.

L. J. F. Wijsenbeek, *Mondriaan*. Catalogue raisonné de la collection Mondrian au Musée municipal de la Haye, 1968.

L. J. F. Wijsenbeek, *Piet Mondrian*, Bongers, Recklinghausen 1968.

Autres publications à consulter utilement:

Katherine S. Dreier, *Modern Art*, New York 1926.
Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, The Museum of Modern Art, New York 1936.

James Johnson Sweeney, *Piet Mondrian*, The Museum of Modern Art, New York 1948.

Michel Seuphor, *l'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Galerie Maeght, Paris 1949. Réédité en 1950.

Art d'aujourd'hui, n° 5, Paris décembre 1949.

Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Milano 1953.

Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Hazan, Paris 1957.

Carl Holty, *Mondrian in New York, a memoir*, in «Arts», New York, sept. 1957.

Michel Butor, *le Carré et son habitant*, in «Nouvelle revue française», janvier et février 1961.

Michel Seuphor, *la Peinture abstraite, sa genèse, son expansion*, Flammarion 1962. A paru en livre de poche en 1964.

Michel Seuphor, *Mondrian et la pensée de Schoenmaekers*, in «Werk» n° 9, Winterthur 1966.

Dictionnaire universel de l'art et des artistes, Hazan, Paris, 1967.

Dora Vallier, *L'art abstrait*, le livre de poche, Hachette, Paris 1967.

Georges Rickey, *Constructivism, Origins and Evolution*, Braziller, New York 1967.

H. L. C. Jaffé, *Mondrian*, New York 1968.

Un *album Mondrian* avec douze sérigraphies d'oeuvres maîtresses, préfacé par Michel Seuphor, a été publié par la Galerie Denise René, Paris, en 1957.

DOCUMENTS

1. Le père de Mondrian: Pieter Cornelis Mondriaan, né à La Haye en 1839.
2. La mère de Mondrian: Johanna Christina de Kok, née à La Haye en 1839.
3. Mondrian en 1899.
4. Mondrian en 1908.
5. Mondrian vers 1910.
6. Mondrian en 1911.
7. Mondrian (avec la canne) dans l'atelier du peintre Schelfhout, vers 1912.
8. Mondrian avec une amie, en 1915.
9. 10 et 11. Pages d'un carnet d'esquisses, vers 1914.
12. L'entrée du 26 de la rue du Départ. L'atelier de Mondrian est la fenêtre à rideau blanc, deuxième étage au-dessus de l'entrée. L'immeuble n'existe plus.
13. 26 rue du Départ, l'escalier et l'entrée de l'atelier, vue prise de l'intérieur (photo André Kertesz, 1927).
14. 26 rue du Départ, l'atelier de Mondrian avant août 1926.
15. 26 rue du Départ, l'atelier fin 1926. Avec la maquette pour «l'Ephémère est éternel».
16. 26 rue du Départ, l'atelier en 1929.
17. 26 rue du Départ, un autre coin de l'atelier en 1929.
18. 26 rue du Départ, l'atelier en 1930.
19. 26 rue du Départ. De gauche à droite: Mondrian, Prampolini, Seuphor (photo André Kertesz, 1926).
20. Mondrian en 1929, photo prise par Seuphor.
21. Mondrian parmi les artistes réfugiés à New York en 1942. De gauche à droite, au premier rang: Matta, Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Chagall, Fernand Léger; au second rang: André Breton, Mondrian, André Masson, Ozenfant, Lipchitz, Tchelitchew, Kurt Seligmann, Eugène Berman.
22. A New York en 1943; de gauche à droite: Burgoyne Diller, Fritz Glarner, Carl Holty, Mondrian, Charmion von Wiegand.
23. Mondrian dans son atelier de New York en 1943, devant le «Broadway boogie-woogie». Photo prise par Fritz Glarner.

23 bis Dernière photographie de Mondrian dans son atelier de New York devant «Trafalgar square». Fin 1943.

24. La chambre à coucher de Mondrian à New York en 1944.
25. L'entrée du dernier domicile de Mondrian, dans la 59ème rue East.
26. Le «Victory boogie-woogie» (inachevé) dans l'atelier de Mondrian à New York. Photo prise par Fritz Glarner.
27. La tombe de Mondrian au Cypress Hill Cemetery, à New York.
28. Un des trois décors de Mondrian pour «l'Ephémère est éternel» réalisé à Milan par la Compagnie «Il Parametro». La pièce a été jouée en italien dans les décors de Mondrian, en mai et juin 1968.
29. L'ouvrage de Schoenmaekers, «Het nieuwe wereldbeeld» (la nouvelle image du monde), dont la lecture fut déterminante pour Mondrian en 1916. Exemplaire donné par le peintre à Seuphor en 1926.

30. «De Stijl» I, n° 2, 1917.

31. «De Stijl» II, n° 1, 1918.

32. «De Stijl» I, n° 7, 1918.

33. «De Stijl» I, n° 9, 1918.

34. «De Stijl» II, n° 4, 1919.

35. «De Stijl» II, n° 8, 1919.

36. «De Stijl» V, n° 12, 1922.

37. Piet Mondrian, *Le Néo-plasticisme*, éditions de l'Effort Moderne, Paris 1920.

38. Piet Mondrian, *Neue Gestaltung*, dans la collection des livres du Bauhaus, 1925.

39. Catalogue de l'exposition au Brooklyn Museum, organisée par Katherine Dreier en 1926.

40. Dessins de Mondrian accompagnant une lettre datée de 1929.

41. Deux feuillets d'une lettre de Mondrian à Seuphor du 23 mars 1931.

42. «Cercle et Carré» n° 2, 1930, avec l'article de Mondrian.

43. «Knickerbocker Weekly», 14 février 1944, avec portrait de Mondrian en couverture.

44. Piet Mondrian: «Plastic art and pure plastic art», première édition, Now York 1945.

45. Ottavio Morisani, «L'astrattismo di Piet Mondrian», Venise 1956.

46. Filiberto Menna, «Mondrian, culture e poesia», Rome 1962.

47. Maquette avec trois décors de Mondrian pour »l'Ephémère est éternel» (1926). Reconstruction réalisée en Hollande à l'aide de documents photographiques et sur indications de Seuphor. Musée de Eindhoven, Pays-Bas.

Les documents 5, 7, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 21, 23 bis, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37 ont été aimablement communiqués par le Gemeentemuseum de La Haye.

La maquette de théâtre appartient au Stedelijk van Abbemuseum, à Eindhoven.

Tous les autres documents ont été prêtés par Michel Seuphor.

Edité à Paris en 1969 par la Réunion des Musées Nationaux,
le catalogue a été réalisé avec le concours du Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen
Impression et clichés: Graphische Kunstanstalt Bongers, Recklinghausen